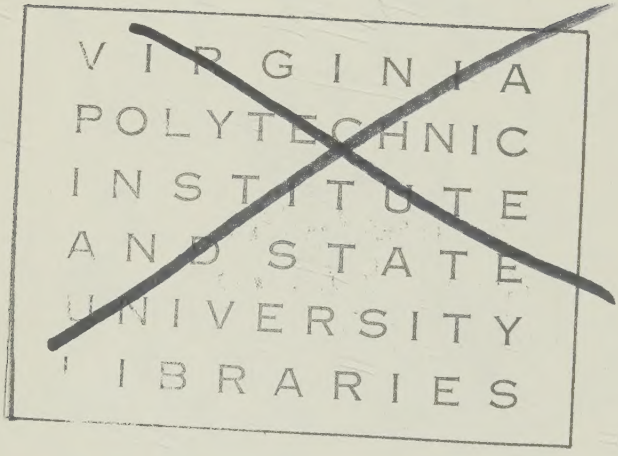
VIRGINIA
POLYTECHNIC
INSTITUTE
AND STATE
UNIVERSITY
LIBRARIES

16
.81985

WITHDRAWN
FROM THE VPI & SU
LIBRARY COLLECTION

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/charlesegbertcra0000vari

CHARLES EGBERT CRADDOCK UND DIE AMERIKANISCHE SHORT-STORY

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON
ALFRED REICHERT
AUS CRIMMITSCHAU

DRUCK VON STURM & KOPPE (A. DENNHARDT)
LEIPZIG 1912

PS
2457
R34

ANGENOMMEN VON DER I. SEKTION AUF GRUND DER GUTACHTEN DER HERREN FÖRSTER UND BIRCH-HIRSCHFELD

LEIPZIG, den 21. XII. 1911 DER PROCANCELLAR: FISCHER

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

I. EINLEITUNG 1

Eroberung Amerikas mit der Waffe 1; — Geiſtige Eroberung Amerikas durch die Literatur 2; — in ideeller Hinſicht 2; — in realiſtiſcher Hinſicht 5; — Amerikaniſche Literatur? 9.

II. THEORIE DER SHORT-STORY 10

Roman — Novelle — Short-story: Benennung 10.
Inhaltsziel des Romanes und der Novelle 15; Inhaltsziel der Short-story 15.
Konſtruktionsziel der Novelle 20; — Ableitung der Short-story aus der Novelle 23; — Amerikaniſche Short-story und deutſche romantiſche Novelle 27; — Technik der modernen Short-story 31; Inhalt 35; — Beliebtheit der Short-story in Amerika 37.

III. CHARLES EGBERT CRADDOCK'S SHORT-STORIES . . 38

Aufgaben einer vergleichenden Syntheſe 39.
Die Short-story der Romantiker 39; — Die „ältere" Short-story: Irving 40; — Die „moderne" Short-story 42, Typus A: Hawthorne 43; — Typus B: Poe 46; — Die Romantik der drei Romantiker 49; — Übergang zum Realismus: E. E. Hale 51; Craddock (und Harte) 52; — Milieudichtung 52; — Biographiſches 53; — Topographiſches 55; — Ethnographiſches 56; Abfaſſungszeit der Short-stories 58; — Aufnahme durch die Kritik 59; — Inhalt: Craddock's ſchriftſtelleriſche Perſönlichkeit 59; — Literariſche Verwandtſchaft 60; — Sympathie 61; Ethiſcher Optimismus 67; — Ethiſcher Peſſimismus 71.
Zielſtellung: moraliſierende Tendenz der engliſch-amerikaniſchen Literatur 74; — Ziele der Romantiker 75; — Ziele Harte's und Craddock's 76.
Handlungstechnik: Zielerfaſſung 77; — Poe's und Harte's Handlungsaufbau 78; — Craddock's Handlungsaufbau 79; — Einheit des Eindruckes 85.

Charaktertechnik: Innere Anſchaulichkeit: Gebirgler 85; — Städter 88; — Charakteriſierungskunſt: direkte Methode 89; — indirekte Methode 90; — Kontraſtwirkungen 91; — Äußere Anſchaulichkeit: Städter 92; Gebirgler 92; — Methode der Schilderung 94; — Pſychologiſches Porträt 96; — Craddock's viſuelle Apperzeption, maleriſch-farbige Beſchreibungen 96; — Betonung des Typiſchen der Individuen bei Craddock, des Individuellen der Typen bei Harte 98; — Verhältnis von Handlung und Charakter bei Harte 101; — bei Craddock 101.
Vortragston Harte's 102; — Craddock's 104.
Lebensauffaſſung Craddock's 106; — Peſſimismus-Satire 107; Optimismus-Pathos 107; — Humor bei Craddock 108; — bei Harte 109.
Naturſchilderung 110; — Naturauffaſſung der deutſchen Romantik 110; — des Realismus 110; — Irving; Hawthorne; Poe 111; — Harte 111; — Verhältnis Craddock's und Harte's zur Natur 113; — Craddock's Prinzipien der Naturſchilderung 114; — Ratzel 114; Craddock's Verhältnis zu Ruskin 115; — Subjektivität von Craddock's Naturſchilderungen 118; — Farbigkeit 123; — Sonnenlicht 125; — Wirkung der Luft 125; — Mondlicht 125; — Bildmäßigkeit der Schilderung 129; — Bild und Laut 128; — Naturbeſeelung 128; — Naturſchilderung und Handlungsverlauf 130; — Naturſchilderung und Stil 130.
Zuſammenfaſſung 131.

I. EINLEITUNG

„Amerika den Amerikanern!" Die berühmte Botſchaft des Präſidenten Monroe vom Dezember 1823 iſt ein Markſtein auf dem Wege zur Macht, den die Vereinigten Staaten von Amerika gegangen ſind. Aus der roh gezimmerten Blockhütte war die Union emporgewachſen, deren 13 Staaten ſich 1776 von England freiſprachen. Nach langem, hartem Kampfe wurde die junge Macht als gleichberechtigt anerkannt. Bald trat einer der neugebildeten Staaten nach dem andern bei, und immer erweiterte ſich der Bau. Was die Union 1783 errungen hatte, bewahrte ſie ſich im anderen blutigen Waffengange mit dem Mutterlande: 1814 wurde in Gent der zweite Krieg Englands mit Amerika durch einen Frieden geſchloſſen, der jede Macht im bisherigen Beſitze ließ. Schließlich gab Monroe's Botſchaft der Welt Kunde, daß die Vereinigten Staaten „jeden Verſuch der europäiſchen Mächte, auf Amerika hinüberzugreifen, für eine Bedrohung des Friedens und der Sicherheit der Union" halten würden; ferner wurde „jeder Verſuch einer europäiſchen Macht, die von der Union anerkannte Unabhängigkeit der ehemaligen ſpaniſchen Kolonien zu unterdrücken oder irgendwie einzuſchränken, für eine unfreundliche Handlungsweiſe gegen die Union erklärt".[1]

Von äußeren Feinden hatte die emporblühende Macht nichts mehr zu befürchten. In jahrhundertelangem Kampfe hatten die Weißen von den Indianern gelernt; mit zäher Feſtigkeit bauten ſie die verbrannte Hütte immer wieder auf und trieben die Feinde weiter und weiter nach Weſten. Die Kriege gegen England, beſonders der zweite, machten die Union „... nationaler, innerlich ſelbſtändiger und geſchloſſener ... Fortan amerikaniſierte ſie ſich".[2]

Im Innern aber hatte das Land noch einen Kampf auszufechten, der durch die Verſchiedenheit der Elemente ſeiner Zuſammenſetzung bedingt war und früher oder ſpäter kommen mußte: 1861/65 ſchlug der Norden den Süden zu Boden. Damit ſetzte ſich die puritaniſche Idee der Freiheit auch in den Südſtaaten durch, wo bisher die Sklaverei geherrſcht hatte. Nun erſt gehörte Amerika wirklich den Amerikanern.

[1] Daenell, Geſchichte der Vereinigten Staaten von Amerika, S. 99.
[2] ibid., S. 72.

Dieſer tatſächlichen Eroberung Amerikas folgt langſam die geiſtige Eroberung durch die Literatur, die ſich einmal in der Schilderung der wechſelnden geiſtigen Strömungen und Ideen, der Entwicklung der ſozialen, der Geſamtpſyche, ausdrückt; zum andern ſpiegelt ſich in den Werken der Dichter die unmittelbar gegebene Außenwelt, Land und Leute, wieder. Ein kurzer Überblick über die amerikaniſche Literatur nach dieſen zwei Richtungen hin verſuche anzudeuten, inwieweit es den Schriftſtellern der beiden Gruppen gelungen iſt, in ihren Werken das ſpezifiſch Amerikaniſche auszudrücken. Zunächſt richtet ſich die Aufmerkſamkeit auf die Dichter, die ein Bild der weſentlichen geiſtigen Strömungen ihrer Zeit bieten.

Sieht man ab von den Schriftſtellern der Koloniſations- und Revolutionszeit, dann iſt W. Irving der erſte, der den Geiſt der alten Zeit erfaſſen will. Aber ſein romantiſch veranlagtes Gemüt ſehnt ſich nach dem von der Tradition geheiligten und von vielen, jahrhundertealten Erinnerungen umſchwebten Boden Europas: „But Europe held forth all the charms of storied and poetical association. . . Her very ruins told the history of times gone by, and every mouldering stone was a chronicle. I longed to wander over the scenes of renowned achievement — to tread, as it were, in the footsteps of antiquity — to loiter about the ruined castle — to meditate on the falling tower — to escape, in short, from the commonplace realities of the present, and lose myself among the shadowy grandeurs of the past".[1] „Wie in Verzückung"[2] ſchrieb er ſeine 1819/20 veröffentlichten Skizzen vom engliſchen Leben nieder, die ihn auf beiden Seiten des Ozeans zum berühmten Schriftſteller machten. Sein Stil iſt nach Addiſon und Steele, den klaſſiſchen engliſchen Meiſtern des 18. Jahrhunderts, gebildet; und der Geiſt der Romantik, mit der er in „Rip Van Winkle" und „The Legend of Sleepy Hollow" die Geſchicke der alten Holländer umkleidet, iſt dem Europas verwandt. Wie Knortz angibt, hat er die Idee zu „Rip Van Winkle" vom Altmeiſter engliſcher Sagenkunde ſelbſt erfahren, als er „eine Reiſe nach Schottland machte und mit Walter Scott bekannt wurde. Derſelbe erzählte ihm die alte Sage von Thomas von Ercildoune und zeigte ihm auch die Stelle, wo der ſogenannte Thomas der Rhymer von der Elfenkönigin in eine Bergſchlucht gelockt und dort ſieben Jahre feſtgehalten wurde".[3]

Während Irving ſo von vornherein keine rein objektive Darſtellung beabſichtigte, ſucht Hawthorne die ſubjektive Art der Behandlung in der Schilderung der hiſtoriſchen Entwicklung ſeines Landes zu vermeiden.

[1] W. Irving, The Sketch Book, S. 12f.
[2] Engel, Geſchichte der engliſchen Literatur, S. 564.
[3] Knortz, Geſchichte der amerikaniſchen Literatur, Bd. I, S. 157.

Seine Erziehung im Hauſe der menſchenſcheuen Mutter vollzog ſich in puritaniſchem Geiſte; und mehr noch war es ſeine Veranlagung, die ihn in dem Gedankenkreiſe der alten Zeit heimiſch machte. Wie er in der Einleitung zum „Scarlet Letter" erzählt, iſt ihm die Vergangenheit, die die häusliche Überlieferung in den Geſtalten der zwei großen Hawthornes, dem Quäkerverfolger und dem Hexenrichter, bewahrt hatte, von Kindheit an lebendig geweſen: „The figure of that first ancestor, invested by family tradition with a dim and dusky grandeur, was present to my boyish imagination, as far back as I can remember . . . His son, too, inherited the persecuting spirit, and made himself so conspicuous in the martyrdom of the witches, that their blood may fairly be said to have left a ſtain upon him".[1] Aus dieſer Tradition fließt ſein ganzes dichteriſches Schaffen. Er vereinigt in ſich den ſtreng puritaniſchen Geiſt der frommen Pilgerväter und die innere Freiheit des nach äſthetiſchen Geſetzen ſchaffenden Künſtlers. Oft beſchäftigt er ſich in ſeinen Werken mit dem Problem, das ſeine Vorfahren, wenn auch in anderer Weiſe, zu löſen verſucht hatten. Während ſie die Sünde unter den Mitgliedern der Gemeinde aufſpürten und die Schuldigen zum Tode bringen ließen, zeigt ihr Nachkomme, daß jeder Menſch mit Sünde beladen iſt; aber er, der nicht mehr das Schwert, ſondern die Feder regiert, läßt an dem Schuldigen das Gewiſſen die Rolle des Rächers übernehmen. Dabei gibt er ein getreues Bild vom alten puritaniſchen Neu-England mit ſeiner tiefen und oft engen Frömmigkeit.[2]

Hawthorne's Werke ſind von amerikaniſchem Geiſte durchweht. In ihnen fand der Puritanismus und damit gewiſſermaßen die Idee der Freiheit, die zur Gründung Neu-Englands überhaupt geführt hatte, ihren dichteriſchen Ausdruck. Damit hatte die Literatur mit der Vergangenheit abgerechnet; nun galt es, „der Forderung des Tages" gerecht zu werden und die Strömungen der Gegenwart zu ergründen und zu ſchildern.

Keiner der ſpäteren Schriftſteller, von denen ſich mancher mit ſeiner Zeit auseinandergeſetzt und ſie in ſeinen Werken widergeſpiegelt hat, hat ein ſo umfaſſendes und intenſives Bild ſeiner Epoche gegeben, wie Hawthorne es von der Vergangenheit gab. Weder den Klaſſikern wie Holmes, Longfellow, Lowell, noch den neueren Schriftſtellern von Bedeutung wie Howells, James oder Crawford iſt das gelungen. Schönbach glaubte, daß Howells auf dem Wege „zu dem repräſentierenden Roman Amerikas" wäre.[3] Doch wie es Howells nicht[4] gelungen iſt, ſo hat auch kein ſpäterer Romandichter die Größe der

[1] Hawthorne, The Scarlet Letter, S. 8f.
[2] Siehe H. James, Hawthorne, S. 113f.
[3] Schönbach, Geſammelte Aufſätze zur neueren Literatur, S. 388.
[4] Wülker, Geſchichte der engliſchen Literatur, Bd. II, S. 536.

neuen Ideen in ihrer Mannigfaltigkeit zu erfaſſen und zu verwerten gewußt, die das Land der unbegrenzten Möglichkeiten bietet. Bis in die jüngſte Gegenwart werden Stimmen laut, die nach dem großen nationalen Romane Amerikas rufen. Im Jahre 1897 klagte P. L. Ford im „Atlantic Monthly", daß das Bedeutende aus Amerikas Geſchichte nicht in der Literatur zu finden ſei. Er ſpricht von dem neu erwachten Intereſſe an der Geſchichte Amerikas und meint, daß die Literatur dieſem Intereſſe zwar ſchnell gefolgt ſei: „In the resulting literature, however, we find as yet the same defects that appear in much, one is tempted to say all, of our contemporary fiction. That is, an entire disregard of the big elements of American life and an over-accentuation of the untypical. In a general survey of our fiction, one is struck with its almost universal silence on all that has given us distinct nationality. Who in reading American fiction has ever brought away a sense of real glory in his own country? We are told that our people are hopelessly occupied in money-making, and that our politics are shamefully corrupt. Yet the joint product of these forces has won, or is winning, equality of man, religious liberty, the right of asylum, freedom of the ocean, arbitration of international disputes, and universal education, and this, too, while these people were fighting a threefold struggle with man, beast, and nature across a vast continent".[1] In demſelben Sinne, aber noch ſchärfer drückte ſich J. L. Allen in einem Artikel derſelben Nummer 80 des „Atlantic Monthly" aus: Er nimmt an, daß alle Literatur nach den Geſetzen eines männlichen und eines weiblichen Prinzipes entſtehe. Seit etwa 30 Jahren (von 1897 rückwärts gerechnet) herrſche das weibliche Prinzip in der amerikaniſchen Literatur. Deſſen Wirkung beſchreibt er wie folgt: „But for the reason that the work of the Feminine Principle is always definite in any art, and was very definite here, it was of necessity so far partial, so far inadequate and disappointing, when viewed as a full portrayal of American civilization; and very soon, therefore, this department of our fiction began to encounter, and more and more to provoke, that temper of dissatisfaction with which the human spirit must in the end regard every expression of itself that is not complete".[2] Den Dichtern dieser Periode ruft er zu: „Gather this entire body of your fiction into one library, and what adequate relation does it bear in its totality to the drama of the Anglo-Saxon race in its civilization of the New World?"[3] Und daß der repräſentierende Roman Amerikas auch in unſeren Tagen noch nicht geſchrieben iſt, beſtätigt

[1] Atlantic Monthly, Nr. 80, S. 728.
[2] ibid., S. 434.
[3] ibid., S. 438.

C. A. Smith, der derzeitige Rooſeveltproſeſſor, wenn er ſchreibt: „When the great American novel comes to be written . . .“ [1]

Einem Dichter allein iſt es gelungen, in geſtammelten Verſen, die der Regeln Zwang abſtreifen, das überwältigend Neue, Große, Unendliche auszudrücken, das Amerika, wenigſtens in der Möglichkeit, bietet. Indem er ſich ſelbſt mit ſchrankenloſer Freiheit ausſpricht, ſingt Walt Whitman zugleich von dem neuen Volke:

„Beautiful World of new, superber Birth, that rises to my eyes,
Like a limitless golden cloud, filling the western sky;
Emblem of general Maternity, lifted above all;
Sacred shape of the bearer of daughters and sons; . . . .
By history's cycles forwarded — by every nation, language, hither sent,
Ready, collected here — a freer, vast, electric World, to be constructed here,
(The true New World — the world of orbic Science, Morals, Literatures to [come,)
Thou Wonder World, yet undefined, unform'd — neither do I define thee;
How can I pierce the impenetrable blank of the future?
I feel thy ominous greatness, evil as well as good;
I watch thee, advancing, absorbing the present, transcending the past;
I see thy light lighting and thy shadow shadowing, as if the entire globe;
But I do not undertake to define thee — hardly to comprehend thee;
I but thee name — thee prophecy — as now!
I merely thee ejaculate!“ [2]

Whitman's begeiſterungstrunkenes, inneres Auge ſieht hoffend die große Zukunft voraus; und ſein Mund wagt es doch, ſie prophetiſch zu deuten und anzukündigen:

„O expanding and swift! O henceforth,
Elements, breeds, adjustments, turbulent, quick, and audacious;
A world primal again — Vistas of glory, incessant and branching;
A new race, dominating previous ones, and grander far — with new contests,
New politics, new literatures and religions, new inventions and arts.
These! my voice announcing — . . .“ [3]

Während die amerikaniſche ſchöne Literatur nach dieſer mehr das Geiſtige in ſich faſſenden Richtung noch nicht alle Tiefen ausgeſchöpft hat, iſt ſie dem Ziele in der anderen Parallelreihe, der realiſtiſchen Spiegelung von Land und Leuten, relativ näher gekommen.

[1] Internationale Wochenſchrift f. Wiſſenſchaft, Kunſt und Technik, 17. XII. 1910, Spalte 21.
[2] Whitman, Leaves of Grass: As a Strong Bird on Pinions Free, Str. 4.
[3] Whitman, a. a. O.: Starting from Paumanok, Str. 18.

Wenn es nun aber ſchon ſchwierig erſcheint, für die in dem ungeheuren Lande und ſeinem aus ſo verſchiedenen Elementen zuſammengeſetzten Volke herrſchenden Ideen in einem Romane einen adäquaten Ausdruck zu finden, das Komplizierte und Verſchiedene auf einige große Linien zu reduzieren, ſo iſt es völlig unmöglich, in einem Milieuromane einen zuſammenfaſſenden Ausdruck der gewaltigen topographiſchen Vielfältigkeit zu geben. Denn in einem ſolchen ſpielt die Einſeitigkeit der Schilderung eines Landesteiles, der ſeinen beſtimmenden Einfluß auf Charakter und Entwickelung der Individuen ausübt, eine ungleich bedeutendere Rolle. Es kann daher in dieſer Gruppe von vornherein nur die Summe, die ſich aus den einzelnen Schilderungen ergibt, in Betracht gezogen werden. Die Erwähnung einiger weniger Summanden daraus gibt ein angedeutetes Bild von der Entwickelung der Lokalſchilderung in Amerika. Die Berichte der erſten Anſiedler kommen natürlich nicht in Betracht, ſondern nur die Schriftſteller, die die Schilderung von Land und Leuten dichteriſch verwenden.

Da ſteht wohl an der Spitze Charles Brokden Brown, „der Vater der amerikaniſchen Literatur", ein Vorläufer, in deſſen Geſchichten ſich „die amerikaniſche Bodenfarbe des Romans der neuen Welt"[1] ſchon zeigt.

Irving war neben ſeinem Hange zur romantiſchen Vergangenheit Europas von tiefer Liebe zu ſeinem Vaterlande erfüllt. Im „Sketch Book", wo er im erſten Abſchnitte von ſich ſelbſt berichtet, findet ſich ein begeiſterter Lobpreis auf ſeine Heimat, den er ſchließt mit den Worten: „No, never need an American look beyond his own country for the sublime and beautiful of natural scenery".[2] Er hat es wohl verſtanden, Humor und Romantik mit poetiſch feiner Natur- und Lebensſchilderung zu verbinden. Dabei hielt ihn ſein addiſoniſches Feinempfinden zurück von allem, was roh und unſchön iſt. Die Stille und Zurückgezogenheit des Tales, in dem Sleepy Hollow liegt, die Heimat der alteingeſeſſenen Holländer, ſchildert er fein und charakteriſtiſch: „Not far from this village, perhaps about three miles, there is a little valley, or rather lap of land, among high hills, which is one of the quietest places in the whole world. A small brook glides through it, with just murmur enough to lull one to repose, and the occasional whistle of a quail, or tapping of a woodpecker, is almost the only sound that ever breaks in upon the uniform tranquillity".[3] Den Hudſon ſieht er mit Rip Van Winkle unter ſich; und wie die Wogen des majeſtätiſchen Stromes dahinrollen, bewegt ſich auch ſeine Sprache in rhythmiſchem Schwunge: „He saw at a distance the

[1] Engel, a. a. O., S. 563.
[2] Irving, Sketch Book, S. 12.
[3] ibid., S. 402f.

lordly Hudson, far, far below him, moving on its silent but majestic course, with the reflection of a purple cloud, or the sail of a lagging bark, here and there sleeping on its glassy bosom, and at last losing itself in the blue highlands".[1]

Während Irving mit feinen, zarten Pinselſtrichen ein Bild von dem Holländerleben am Hudson gab, ſchickte ſich Cooper an, in einem gewaltigen Freſkogemälde ſeine Jugendeindrücke vom wilden Weſten wiederzugeben. Hawthorne klagt in der Vorrede zum „Marble Faun", daß Amerika keine Vergangenheit, keine Tradition, keine Romantik hätte, und daß es ſchwierig für einen Schriftſteller wäre, einen romantiſchen Roman über ein ſolches Land zu ſchreiben.[2] Cooper nahm die Tradition, wo er ſie fand, in dem Schatten der Wälder, in deren düſterem Zwielicht manches dunkle Unrecht geſchehen war. Er wurde durch die Konzipierung ſeiner edlen Indianercharaktere unbewußt zum Verkünder und Rächer der Raſſe, die in dem gewaltigen Kampfe unterging, in dem ſchließlich der Gegner Recht behielt, der die Gewalt hatte. Die Indianer konnten gar manche Geſchichte vom guten und vom böſen Geiſte erzählen und von den Zeiten, in denen ſie noch an den Mündungen der großen Ströme geſeſſen hatten. Und die alten Jäger, die der Knabe in ſeiner Heimat am Otſegoſee kennen lernte, berichteten von David Boone, dem alten Pionier, oder aus dem eigenen Leben, von Kampf und Gefangenſchaft, glücklicher Flucht oder martervollem Tode eines Kameraden. Wenn auch die Züge, die Coopers Indianer tragen, zu edel ſind und der wiſſenſchaftlichen Feſtſtellung gegenüber nicht ſtandhalten, wenn die anderen Perſonen ſeiner Bücher auch zu farblos und im Charakter zu ungemiſcht gut oder ſchlecht ſind, mit poetiſcher Kraft ſchildert er die Natur, wie er die unberührte vorfand. Seen, Gebirge, Täler, Wälder, donnernde Waſſerfälle, der taufriſche Morgen und der Abend, deſſen Sonne mit ihren Strahlen die friedliche Seefläche, an deren Ufern eben noch blutiger Kampf getobt, in glänzendes Gold verwandelt, — all das iſt wahr empfunden und ebenſo wahr geſchildert.

Coopers Beſtreben war, das getreue Bild einer zeitlich und örtlich genau beſtimmten Gegend zu geben. Im Vorworte zum „Deerslayer" ſagt er: „As for the scene of this tale, it is intended for, and believed to be a close description of the Otsego, prior to the year 1760."[3]

Was ſein Vorgänger Brown nicht erreicht hatte, und was ſeinem bedeutendſten Nachfolger Simms, der in ſeinem beſten Werke „Yemassee", erſchienen 1835, den Aufſtand der ſüdkaroliniſchen Yemasseeindianer

[1] Irving, Sketch Book, S. 49.
[2] Siehe Stanton, A Manual of American Literature, S. 137.
[3] J. F. Cooper, The Deerslayer, Vorrede zum Deerslayer.

ſchildert, auch nicht gelang, Cooper hat die Weltliteratur dauernd um einen neuen Typ bereichert, den des edlen Indianers.

In England ſtellte Dickens ſeine Kunſt in den Dienſt der Menſchlichkeit. In Amerika erſchien vom 5. Juli 1851 bis zum 1. April 1852 in der „National Era" Harriet Beecher-Stowe's „Uncle Tom's Cabin". Dickens wollte die leidende Armut und Unſchuld aus den Händen von Not und Verbrechen befreien. Mrs. Stowe ſuchte die Lage der Negersklaven zu verbeſſern. Ihr Buch iſt zugleich auch als moderner realiſtiſcher Roman von Bedeutung.[1]

Das Geſetz des Wechſels, demzufolge in Frankreich, England, Deutſchland die Romantik durch eine realiſtiſche Gegenſtrömung abgelöſt wurde, wirkte auch in Amerika. Hatte ſich ſchon in den Werken der bisher angeführten Schriftſteller, die zum Teil der romantiſchen Periode angehören, ein ſtarker realiſtiſcher Einſchlag gezeigt, ſo machte ſich, nachdem die an literariſchen Erzeugniſſen arme Kriegszeit 1861/65 vorüber war, das Bedürfnis nach realiſtiſcher Darſtellung des Lebens geltend.[2]

Völlig außerhalb des Rahmens dieſer Skizze liegt es, der Entwickelung des Realismus in erſchöpfender Weiſe zu folgen; es genügt, darauf hinzuweiſen, daß ſich in den folgenden Jahrzehnten dieſer realiſtiſche Zug in der großen Ausbreitung der Heimatsdichtung energiſch ausgedrückt hat.

Bret Harte iſt, wenn auch nicht der erſte, ſo doch derjenige poſtbellum-Schriftſteller, deſſen Schilderungen eines räumlich eng begrenzten Gebietes allgemeine Aufmerkſamkeit erregten.[3] Seine Darſtellungen des Goldgräberlebens in Kalifornien, von denen „The Luck of Roaring Camp" im Jahre 1868 im „Overland Monthly" als erſte erſchien, ſind klaſſiſch zu nennen. 1875 wurden die erſten elf Geſchichten in einem Bande „Tales of the Argonauts" geſammelt herausgegeben. 1876 folgte Mark Twain's „Tom Sawyer", worin und noch mehr in dem folgenden „Huckleberry Finn", erſchienen 1885, der Dichter getreue Bilder des Lebens auf dem Miſſiſſippi in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts gibt.

Seitdem Bret Harte dieſe „Goldmine" entdeckte, haben viele in ihr gearbeitet. In den folgenden Jahrzehnten wächſt die Zahl der Landſchaftsdichtungen gewaltig. Für eine große Zahl von Staaten laſſen ſich Lokaldichter nennen, von denen Flügel in Wülkers Literaturgeſchichte eine große Menge anführt.[4]

Über Miss Murfree's Tenneſſeegeſchichten gibt er folgendes Urteil:[5] „Mit großer Treue hält Mary Noailles Murfree (Pſeudonym Charles

[1] Wülker, a. a. O., Bd. II, S. 462.
[2] Stanton, a. a. O., S. 203.
[3] Canby, The Short Story in English, S. 319.
[4] Wülker, a. a. O., Bd. II, S. 534ff.
[5] ibid., S. 541.

Egbert Craddock, geb. 1850) das Lokalkolorit ihres Heimatſtaates Tenneſſee in ihren Erzählungen feſt. Ihre Skizzen „In den Bergen von Tenneſſee“ (In the Tenneſſee Mountains 1884) machen ſie zum Klaſſiker dieſer rauhen Berge und Hochebenen, deren Bewohner mit ihren ſtarken Charakteren ſie mit energiſchen Umrißlinien zeichnet. Ihre größeren Erzählungen teilen die Vorzüge der kürzeren“.

Die Frage, ob es wirklich eine ſpezifiſch amerikaniſche Literatur gibt, läßt ſich natürlich durch derartig ſkizzenhafte Betrachtung nicht beantworten. Aber aus zwei Gründen — des Inhalts und der Form — iſt eine Bejahung doch ohne weiteres möglich.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Schilderungen, wie ſie Cooper, Hawthorne oder Bret Harte gaben, einem engliſchen Schriftſteller nicht möglich ſind. Inhaltlich neu iſt auch Mark Twain's Humor, wie aus Beers Definition hervorgeht: „The method of this whole class of humoriſts is the opposite of Addison's or Irving's or Thakeray's ... It is not founded upon truth, but upon incongruity, distortion, unexpectedness. Everything in life is reversed ... and turned topsy-turvy, so that paradox takes the place of the natural order of things“.[1]

Was andererſeits die Form anlangt, ſo berechtigt die Exiſtenz einer ganzen Literaturgattung, eines in Amerika neu entſtandenen Genres, zur Annahme einer beſonderen amerikaniſchen Literatur. Kürze, „die Tugend eines engliſchen Fehlers“,[2] macht ſich allgemein als eine kennzeichnende Eigenſchaft der amerikaniſchen Literatur angenehm bemerkbar. Sie zeigt ſich beſonders in der Erſchaffung und Kultivierung einer beſtimmten Abart der Proſadichtung: die Short-story iſt in Amerika eine ſehr beliebte Form. Sie wurde ſchon frühzeitig von amerikaniſchen Autoren, unter denen ſich die bekannteſten Namen finden, gepflegt. W. Irving, der erſte auch auf dem Kontinente berühmte Literat Amerikas, kann mit Poe um den Anſpruch ſtreiten, „to be regarded as the progenitor of the American short story“.[3] Mit E. A. Poe, der durch ſeine Short-stories, wie B. Matthews annimmt, in „all Latin countries“ vielleicht der am weiteſten bekannte amerikaniſche Autor iſt.[4] Bret Harte wurde durch den Beifall, den ſeine Argonautengeſchichten in England fanden, veranlaßt, ſeinen Wohnort dauernd dahin zu verlegen.[5] Mark Twain's Short-stories erregten das Lachen Europas.

Die Short-story hat nicht nur die Kenntnis von Amerikas dichteriſcher Kraft vielleicht weiter in Europa verbreitet als deſſen andere Literatur

[1] Beers, A Short History of American Literature, S. 202.
[2] Engel, a. a. O., S. 528.
[3] Stanton, a. a. O., S. 361.
[4] B. Matthews, The Philosophy of the Short-story, S. 44.
[5] Wülker, a. a. O., Bd. II, S. 533.

zuſammen, ſondern die jüngere Literatur hat ſich auf dieſem Gebiete auch ſchon als Lehrmeiſterin des Mutterlandes erwieſen, wie folgender Satz Groths zeigt: „Alle genannten Schriftſteller von Kipling bis Jacobs haben ihre beſondere Stärke in der short story und es ſcheint, als ob dieſes hauptſächlich von amerikaniſchen Autoren wie Edgar Poe, Irving, Hawthorne, Bret Harte, Mark Twain, gepflegte Genre auch von engliſchen Novelliſten neuerdings ganz beſonders bevorzugt würde".[1]

II. THEORIE DER SHORT-STORY

Da im Folgenden die Short-stories[2] von Charles Egbert Craddock behandelt werden, iſt es nötig, einiges über dieſe Literaturform zu ſagen, die von den amerikaniſchen Kritikern als beſondere Gattung betrachtet wird.

Die Bezeichnung ſagt, daß es ſich um eine kürzere Form der Proſadichtung handelt. Eine vergleichende Betrachtung des Verhältniſſes zwiſchen der Lang- und Kurzform in der deutſchen (Roman — Novelle) und in der amerikaniſchen Literatur (Roman — Short-story) iſt lehrreich für die Erkenntnis des Weſens der Short-story.

Zunächſt iſt über die Benennung in der deutſchen und engliſchen (hier engliſchen und amerikaniſchen) Literatur zu bemerken, daß der Deutſche unter dem einen Gattungsnamen „Roman" Werke wie Sudermanns „Frau Sorge" und Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" zuſammenzufaſſen pflegt, während der engliſche Literarhiſtoriker dieſe beiden Gattungen des realiſtiſchen und romantiſchen Romanes durch beſondere Bezeichnungen trennen kann. Cross führt die Unterſcheidung der Miss Clara Reeve an, die in „The Progress of Romance" 1785 ſagt: „The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend or to ourselves".[3]

[1] Wülker, a. a. O., Bd. II, S. 343.

[2] Im Gegenſatz zu Schönbach, Engel, Flügel, Canby, die „short story" ſchreiben, wird hier die Schreibung „Short-story" verwendet nach dem Vorgehen von Matthews, der dadurch die Short-story auch äußerlich von einer lediglich kurzen Geſchichte unterſcheiden will: „I have written „Short-stories" with a capital S and a hyphen because I wished to emphasise the distinction between the Short-story and the story wich is merely short". (Matthews, a. a. O., S. 24 f.)

[3] Cross, The Development of the English Novel, Vorrede, S. XIV f.

Scott vereinigte in ſeinen Werken die in Miss Reeve's Definition klar geſchiedenen Gruppen wieder: „The novel he wrote is of composite character. In it is the story of adventure, the realistic sketch of manners, and the saner elements of the Gothic romance; and these varieties of the novel, blended, are placed in an historical background".[1] Man nannte zu ſeiner Zeit die engliſche Proſadichtung im allgemeinen „Novel".

In neuerer Zeit unterſcheiden einige Literarhiſtoriker wie z. B. Cross, wenn auch „in a not very precise way" in der von Miss Reeve angegebenen Weiſe: „That prose-fiction which deals with life in a false or a fantastic manner, or represents it in the setting of strange, improbable, or impossible adventures, or idealizes the virtues and the vices of human nature, is called romance".[2]

Das dem deutſchen Worte „Novelle" entſprechende „Novel" kann demnach die eine der zwei Romangattungen und zwar die des realiſtiſchen Romanes bezeichnen, die wir in dem Begriffe Roman beide zuſammenfaſſen. Unter der Bezeichnung „Novelle" verſteht man im Deutſchen die kürzere Erzählung. „Novelet" iſt der Ausdruck, den das Engliſche gelegentlich für die der „Novelle" entſprechende kürzere Erzählung anwendet. Über dieſe Gattung bemerkt Matthews: „The difference between a Novel and a Novelet is one of length only; a Novelet is a brief Novel".[3] Der Unterſchied iſt demnach nur quantitativ und nicht prinzipiell. Eine zweite Gattung der kürzeren Erzählung nennt beſonders der Amerikaner „Short-story" und behauptet, daß zwiſchen ihr und einer „Novel" ein grundſätzlicher Unterſchied beſtehe: „The difference between a Novel and a Short-story is a difference of kind".[4]

Dem Romane ſteht ſo die Novelle, der romance und der novel bez. novelet die Short-story gegenüber. Was nun das Verhältnis zwiſchen Roman und Novelle anbetrifft, ſo haben ſich die Anſchauungen hierin gewandelt.

Goethes Anſicht über die kürzere Erzählung findet ſich in den „Unterhaltungen deutſcher Ausgewanderter", wo die Baronin dem Geiſtlichen die Bedingungen für eine derartige Geſchichte gibt.[5] Sie weiſt die märchenhaften Erzählungen ab, „bei welchen nach Weiſe der tauſendundeine Nacht eine Begebenheit in die andere eingeſchachtelt, ein Intereſſe durch das andere verdrängt" werde. Sie wünſcht „Geſchichten, die ſich der Einheit des Gedichtes nähern ſollen". Es ſoll ſein „eine Geſchichte von wenig Perſonen und Begebenheiten, die gut erfunden und gedacht

[1] Cross, a. a, O., S. 125.
[2] ibid., Vorrede, S. XV.
[3] Matthews, a. a. O., S. 15.
[4] ibid., S. 15.
[5] Goethes Werke, Bd. XVIII, S. 158f.

iſt, wahr, natürlich und nicht gemein, ſo viel Handlung als unentbehrlich und ſo viel Geſinnung als nötig, die nicht ſtill ſteht, ſich nicht auf einem Flecke zu langſam bewegt, ſich aber auch nicht übereilt, in der die Menſchen erſcheinen, wie man ſie gern mag, nicht vollkommen, aber gut, nicht außerordentlich, aber intereſſant und liebenswürdig". Ferner ſagt Goethe über die Handlung oder die Fabel folgendes in den von Eckermann mitgeteilten Geſprächen mit Goethe:[1] „Was iſt eine Novelle anders als eine ſich ereignete unerhörte Begebenheit". Im Gegenſatz zum Romane, der nach der Forderung der Totalität ein möglichſt großes Weltbild oder ein möglichſt vollſtändiges Bild einer beſtimmten Geſellſchaftsſchicht mit möglichſt vielſeitiger, der Einheit der Idee angemeſſener Handlung geben ſoll, zu der entſprechend viel Perſonen gehören, iſt hier geringe Perſonenzahl und wenig Handlung, die langſam dahin fließt und ſich nicht überſtürzt, und der ebenſolche Form- und Stilbehandlung entſpricht, gefordert. Demnach ſind Goethes Novellen auch kurz und im Plane einfach.

Anders iſt die Anſicht, die Wackernagel über das Verhältnis von Roman und Novelle hat. In „Poetik, Rhetorik, Stiliſtik" S. 336f. unterſcheidet er zunächſt zwiſchen Novelle und Erzählung. Eine Erzählung iſt eine Geſchichte, „die ruhig vorwärts ſchreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allererſten Anfange beginnt und ihn in möglichſt geradem Gange bis zum letzten Ende" ausführt. Wenn dagegen die Handlung nicht ſo „gänzlich und rein epiſch" in ruhigem Fluſſe dahinſtrömt, ſondern die Darſtellung einen mehr dramatiſch bewegten Charakter annimmt, nur bei den „bedeutſamen und wichtigen Situationen" verweilt und nur das Weſentliche gibt, handelt es ſich um eine Novelle. Doch iſt der Unterſchied nicht ſcharf durchführbar. Ebenſo iſt die Grenze zwiſchen Roman und Novelle (= Erzählung und Novelle im engeren Sinne) ziemlich unbeſtimmt: „Es bleibt daher nur dieſer eine Umſtand, daß die proſaiſche Erzählung in ſich einfacher und minder verwickelt und von geringerem Umfange ſei als der Roman. Und damit iſt allerdings keine ſonderlich ſcharfe Trennungslinie gezogen".

Größere Einfachheit und geringerer Umfang ſind hier die Kennzeichen der Novelle, die aber eine vollſtändig ſcharfe Scheidung nicht ermöglichen.

Schließlich ſei noch Viſcher angezogen, der im 3. Bande der „Aeſthetik" auf Seite 1317 ſagt: „Dem Roman ſtellt ſich als das kleinere Bild eine Situation aus dem großen Ganzen des Weltzuſtandes und der perſönlichen Entwickelung die Novelle zur Seite". In der Anmerkung zum Paragraphen führt er dies weiter aus: „Die Novelle verhält ſich zum Roman wie ein Strahl zur einer Lichtmaſſe. Sie gibt nicht das um-

[1] Eckermann, „Geſpräche mit Goethe", Bd. I, S. 228.

faſſende Bild der Weltzuſtände, aber einen Abſchnitt daraus, der mit intenſiver, momentaner Stärke auf das große Ganze als Perſpektive hinausweiſt, nicht die vollſtändige Entwickelung einer Perſönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menſchenleben, das eine Spannung, eine Kriſe hat und uns durch eine Gemüts- und Schickſalswendung mit ſcharfem Akzente zeigt, was Menſchenleben überhaupt iſt. Man hat ſie einfach und richtig als eine Situation im Unterſchied von der Entwickelung durch eine Reihe von Situationen im Roman bezeichnet". Hier hebt Viſcher Enge des Bildes und der Handlung als für die Novelle bedeutſam hervor. Auf Seite 1272 ſagt er im Anſchluß an die Forderung der Totalität im Romane: „Die kleineren Formen, Idylle und Novelle, können keinen Einwand gegen dieſe Natur der epiſchen Poeſie begründen, denn auch ſie dehnen doch ihre Darſtellung ſo vielſeitig auf die Lebenszuſtände aus, daß an dem zwar engeren Saume überall die ſichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorſtellung der Zuſtände des größeren Kreiſes knüpfen". Betonte er oben die mit einer Gemüts- und Schickſalswendung verknüpfte Spannung und Kriſe der einen Situation, ſo legt er dagegen hier Gewicht auf den Ausblick aufs weite Leben, der eine gewiſſe epiſche Breite immerhin bedingt.

Wackernagel und Viſcher fordern alſo beide einmal kleineren Umfang und einfachere Handlung; andererſeits verlangen ſie, jener mehr negativ, dieſer poſitiver, daß das Geſetz der epiſchen Breite nicht verletzt oder mindeſtens die Möglichkeit des Ausblickes auf ein ſolches epiſch breites Lebensbild in der Novelle gegeben werde. Die erſte dieſer zwei Forderungen zieht eine klare Grenzlinie zwiſchen Roman und Novelle, die zweite verwiſcht ſie wieder und gleicht ſo beide Dichtungsarten einander an.

Ein kurzer Blick auf einige Novellen zeigt, wie ſich die Wirklichkeit der Dichtung zu den Forderungen der Theorie verhält.

In G. Kellers „Hadlaub" findet ſich außer der Kindheitsgeſchichte des jungen Hadlaub und der Liebe des Jünglings zu Fides ein volles Bild des Kreiſes der edlen Herren und Minneſänger, in dem der Dichter die Maneſſiſche Handſchrift zu Stande kommen läßt. Das Verhältnis des Biſchofs Heinrich von Klingenberg und der ſchönen Kunigunde auf ſchwarz Waſſerſtelz, die, nachdem ſie der Minne genoſſen hatte, ins Kloſter ging, damit „das vornehme Liebespaar als kirchenfürſtliche Perſonen in freier Geſellſchaftlichkeit ſich öfter zu ſehen und einer beruhigten Zuneigung froh" zu werden im Stande wären, wirft ein grelles Bild auf die Zuſtände der damaligen Geiſtlichkeit. Die Erwähnung Kaiſer Albrechts I. erregt den Gedanken an ſein düſteres Ende; unter den Namen der Herren finden ſich „ſeltſam abgedrehte altdeutſche", „ſelbſt mancher verhallende Naturlaut aus dem Rauſchen der Völkerwanderung drunter".

Ein gar vielgeſtaltiges Leben zeigt ſich hier, und manche bedeutende und weitreichende Erinnerung wird geweckt.

Storm beſchränkt ſich im „Schimmelreiter“ zwar auf die Darſtellung des engen Lebens in dem frieſiſchen Dorfe, in dem Hauke Heien aufwächſt und wirkt. Aber auch hier ein mannigfaltiges und umfaſſendes Bild dieſes Lebens vom Deichgrafen bis zur alten Trien' Jans und ihrem Angorakater hinab. Dem unabläſſigen Kampfe, den das Meer führt, um die Siedelungen der Menſchen zu vernichten, ſteht die zähe, feſte Natur Hauke Heiens gegenüber, der ſeinen Willen auch dem Widerſtande der ihn bekämpfenden Dorfgenoſſen zum Trotze durchſetzt. In manchen Situationen zeigt ſich der Charakter des Helden, dem Energie und Grübelſucht zu Eigen iſt, die ihn ſchon als Knaben fragen läßt, warum den nur alles „gerade ſo ſein müſſe und nicht anders ſein könne“. Um ſich ſeine eigene Meinung zu bilden, lernt er Holländiſch, damit er den Euklid, deſſen er nur in einer holländiſchen Überſetzung habhaft wird, leſen kann. Später grübelt und ſinnt er, bis er das Geheimnis gefunden und den Hauke-Heien-Koog ſicher hinter ſeinem neukonſtruierten Deich geborgen hat. Einen bedeutenden Platz nimmt die Landſchaftsſchilderung ein. Die Natur des Landes lebt in den Charakteren ſelbſt. Kraftvoll und tief ſind ſie wie das Meer. Unter der energiſchen Ruhe Haukes liegt innige Liebe und feſter Glaube; dabei kann er zu Zeiten auch jähzornig auffahren. Mit elementarer Kraft iſt das Wüten des Meeres, mit romantiſchem Sinne die Wiederbelebung des Pferdegerippes und ſein ſpukhaftes Wandeln auf dem Inſelchen gezeichnet. Unheimlich wirkt das Treiben der Vögel, die Nebelgeiſtern gleichen, welche aus den Spalten zwiſchen den Eisſchollen ſteigen und ſpielen.

Kleiſts „Michael Kohlhaas“ veranſchaulicht ſo recht Viſchers Gleichnis von dem engeren Saume, an dem „überall die ſichtbaren Fäden hängen, an die wir leicht die Vorſtellung des größeren Kreiſes knüpfen“.

Eine einfache Handlung: dem rechtlich geſinnten Manne ſind vom Junker Wenzel von Trotha wider das Geſetz zwei Rappen feſtgehalten und geſchädigt worden, und er ſucht ſich dafür Gerechtigkeit zu verſchaffen. Daran zeigt der Dichter, wie, dem ins Waſſer geſchleuderten Steine vergleichbar, das Streben des Mannes immer weiter ſeine Wirkung ausdehnt und immer neue Kreiſe in Mitleidenſchaft zieht. Kohlhaas ſelbſt gibt ſein Geſchäft auf und wird aus einem friedlichen Bürger ein Brandſtifter und Anführer einer Rotte ſchändlicher Wegelagerer. Sein Knecht, der ihm treulich dient, muß Mißhandlungen, ſchwere Krankheit und ſchließlich den Tod für ihn erleiden. Kohlhaas' Weib ſorgt und grämt ſich; mit ſeiner Gefangenſchaft und ihrem Tod iſt das Glück der Familie geſtört. Über dieſen kleinen Kreis hinaus lernen wir die verſchiedenen Stände kennen, die zuchtloſen Marodeure, die „der Frieden mit Polen

außer Brot geſetzt hatte", und die bei jeder Gelegenheit auf Raub und Mord zu ziehen bereit ſind; die unbotmäßigen Städter; die einander verwandten und verpflichteten adligen Herren, die ſich gegenſeitig zum Schaden des gewöhnlichen Mannes unterſtützen. Das Bild der rechtloſen Zuſtände, des Druckes, den die edlen Herren ausüben, der Zuſammenrottungen des Volkes, das ſich ſein Recht mit der Fauſt ſucht, wird um ſo düſterer durch die Schilderung der kurfürſtlichen Gerichte, bei denen Kohlhaas vergebens Freiheit und Recht ſucht. Die ſächſiſchen und preußiſchen Kurfürſten in eigener Perſon, ſelbſt des Kaiſers Majeſtät uud die geiſtliche Gewalt Dr. Luthers ſind um des Roßkamms willen beſchäftigt. Dazu kommt noch die politiſche Verwickelung zwiſchen Sachſen und Polen, die Preußen zu Gunſten des Kohlhaas benutzen will, nicht zu ſprechen von den romantiſchen und aſtrologiſchen Elementen, die das Bild der Zeit vervollſtändigen helfen. Himmel und Erde erſcheinen im Lichte dieſes einen Strahles, der Erfüllung ſuchenden Gerechtigkeitsliebe.

Von dieſen drei Novellen bietet die erſte die Entwickelung eines Kindes bis ins Mannesalter, die zweite führt das ganze Leben eines Mannes bis zu ſeinem Tode vor, und die dritte ſchildert das Entſtehen einer Leidenſchaft von ihrem unmittelbaren Anfange und ihrer Vertiefung bis zum Höhepunkte mit dem Tode Kohlhaas'. Dabei kriſtalliſieren ſich um das Schickſal der Individuen ſo viele Einzelheiten, daß in jeder Geſchichte ein genaues Bild der betreffenden Zeit und Gegend entſteht. Damit ſind aber auch die Forderungen, die man an einen Roman ſtellt, erfüllt. Mit, dem kleineren Umfange angemeſſener, aber doch beabſichtigter epiſcher Breite wird die zu Grunde liegende Idee zur Darſtellung gebracht.

Um die Gemeinſamkeit zwiſchen Roman und Novelle noch klarer hinzuſtellen, braucht nur auf zwei Beiſpiele hingewieſen zu werden, in denen der Dichter den Grenzſtein umgeſtoßen und aus einem Gebiet in das andere gegangen iſt. K. F. Meyer hat aus dem urſprünglich als Novelle angelegten „Jürg Jenatſch" ſeinen erſten und einzigen Roman gemacht;[1] andrerſeits ſind Goethes „Wahlverwandſchaften", die der Verfaſſer zwar ſelbſt als einen Roman bezeichnet, nach Viſchers Meinung eine Novelle (Aeſthetik, Bd. III, S. 1319).

Man kann das Ziel der Novelle — wenn man den terminus ad quem der Ausdehnung ins Auge faßt — und das des Romanes als ein Gleiches anſehen: längere und kürzere Dichtungsart ſtreben am Bande eines individuellen Geſchickes nach der Vielſeitigkeit eines Weltbildes.

Das Ziel der Novelle iſt alſo extenſive Totalität.

Die Short-story ſtrebt dagegen nach intenſiver Totalität.

[1] Mielke, Der deutſche Roman des 19. Jahrhunderts, S. 293.

Ihr Ziel iſt es nicht, eine Menge Ideen, Handlungen und Empfindungen einer leitenden Idee unterzuordnen und einen Hauptgedanken durch viele verſchiedene Teile herauszuarbeiten, wie der Roman es tut — die Short-story will eine einzige Idee darſtellen, eine einzige Handlung durchführen, eine einzige Empfindung erwecken. So ſagt es Matthews: „A Short-story deals with a single charakter, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation".[1] Sie ſucht nicht Einheit in der Mannigfaltigkeit, ſondern Einheit in der Einheit zu erreichen. In dieſem Sinne iſt Poe's „totality or unity of effect" zu verſtehen, von der er in der Vorleſung „The Philosophy of Composition"[2] ſpricht. Noch klarer hebt er es in dem unten angeführten Abſchnitte aus der Kritik von Hawthorne's Short-stories[3] hervor: „unity of impression", Einheit des Eindruckes, die nur durch die Ausführung einer in ſich gleichen Einzelheit, die immer gleich wirkt, erreicht werden kann. Das iſt die Einheit, von der Goethe ſpricht, wenn er die Baronin Geſchichten ablehnen läßt, „in denen ein Intereſſe durch das andere verdrängt wird", und ſie dafür ſolche verlangt, die ſich der „Einheit des Gedichtes" nähern.

Der nachdenkende Künſtler kann ſein Werk ſelbſt am beſten erklären. Wenn er in den meiſten Fällen auch inſtinktiv ſchafft, ohne ſich von den Regeln Rechenſchaft zu geben, denen ſein Werk unterworfen ſein ſoll, ſo gibt es doch manchen Dichter, der ſich darüber klar wurde. Leſſing, Goethe, Schiller, Freytag, Spielhagen u. a. haben die Geſetze, nach denen ſie ihre Werke ſchufen, zu erkennen und aufzuſtellen verſucht. Was ſie für Drama, Roman, Epos taten, tat E. A. Poe für die Short-story. Verfaſſer von Short-stories, die von wenigen erreicht worden ſind, hat er in der Beſprechung der Short-stories des ihm ebenbürtigen Hawthorne ſeine Meinung über die Konzipierung eines ſolchen Werkes geäußert. Seiner Anſicht gemäß kommt die Short-story gleich nach dem dichteriſchen Werke, das er am höchſten ſtellt: nach dem Gedichte, das man in etwa einer Stunde leſen kann. Beide Produkte haben manches gemein. Die hierauf bezüglichen Abſchnitte ſind für die Short-story von grundlegender Bedeutung. Wie man ſich von jeher auf ſie bezog, wenn über die Short-story geſchrieben wurde, ſeien ſie auch hier und zwar in extenso wiedergegeben: „Were I bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, I should answer, without hesitation — in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be

[1] Matthews, a. a. O., S. 16.
[2] The Choice Works of Edgar Allan Poe, S. 660ff.
[3] ibid., S. 628ff.

perused in an hour. Within this limit alone can the highest order of true poetry exist. I need only here say, upon this topic, that in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting. We may continue the reading of a prose composition, from the very nature of prose itself, much longer than we can persevere, to any good purpose, in the perusal of a poem! This latter, if truly fulfilling the demands of the poetic sentiment, induces an exaltation of the soul which cannot be long sustained. All high excitements are necessarily transient. Thus a long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about. ..... Were I called upon, however, to designate that class of composition which, next to such a poem as I have suggested, should best fulfil the demands of high genius — should offer it the most advantageous field of exertion — I should unhesitatingly speak of the prose tale, as Mr. Hawthorne has here exemplified it. I allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it, what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption",[1] und dazu: „... having conceived with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out ...."[2]

Poe, der Dichterkritiker, ſieht das Ziel der Short-story in der Einheit der Wirkung und die Möglichkeit der Erreichung dieſes Zieles in der Erweckung eines einzigen, einheitlichen Gefühlseindruckes im Leser.

Matthews, der Berufskritiker, ſtellt die objektiven Grundlagen für die Erreichung der einheitlichen Wirkung durch den Dichter und die Erweckung des einheitlichen Gefühlseindruckes im Leser feſt, wenn er, die Short-story zunächſt dem Romane entgegenſetzend und dann ſie allein ins Auge faſſend, ſagt: „A good Short-story is no more the synopsis of a Novel than it is an episode from a Novel".[3]

[1] Choice Works, S. 635f.
[2] ibid., S. 636.
[3] Matthews, a. a. O., S. 26.

„The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes".[1]

„A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation".[2]

Canby[3] fügt hinzu, daß das Wesentliche der Short-story in der bewußten Erreichung der einheitlichen Wirkung, des einheitlichen Eindruckes liege, und erläutert, wie die Short-story trotz der Kürze doch gewichtig und wirksam sein könne: das geschieht dadurch, daß der Dichter den Hauptnachdruck auf die Schilderung des Höhepunktes der Geschichte lege und alles andere auf ihn beziehe, ihm unterordne. Ferner teilt er nach der Beschaffenheit dieses Höhepunktes, der objektiven Grundlage des Gefühlseindruckes, die Short-story in zwei Klassen ein, indem er Matthews' Definition differenziert: Typus A erreicht die Einheitlichkeit des Eindruckes durch möglichst erschöpfende Schilderung einer einzelnen Situation; Typus B strebt nach der wirkungsvollen Darstellung eines einzigen Geschehnisses oder einer einzigen Empfindung.

Man könnte hier sagen, daß Einheit des Eindrucks und der Handlung auch für den Roman Bedingung sei; denn alles, was in ihm geschieht, muß mit der leitenden Idee im Zusammenhange stehen; sonst hat es keine Berechtigung im Romane. Und andererseits kann man behaupten, daß auch in der Short-story vielerlei geschieht. Der erste Einwurf läßt sich leicht wiederlegen: Die leitende Idee des Romanes wird von verschiedenen Seiten aus betrachtet; andere Ideen treten mit ihr in Widerspruch und bekämpfen sie; Episoden werden behaglich und breit ausgemalt, die zwar mit der Hauptidee im Zusammenhange stehen, aber die Entscheidung zunächst hemmen, wenn sie sie schließlich doch auch beeinflussen und fördern; erst am Ende ist die Idee des Romanes offenkundig siegreich. Das Verhältnis der einzelnen Begebenheiten zur Hauptidee ist verschieden, die einen sind in ihrem Sinne, die andern sind ihr entgegengesetzt. Die Idee der Short-story jedoch ist von vornherein allein herrschend. Das Ziel ist, sie, nur sie allein, so klar und eindrucksvoll als möglich herauszuarbeiten und zwar ohne Gegensatz. In einer Short-story bleibt gewissermaßen immer dieselbe Tonart. Der Roman ist einem kreuzenden Segler vergleichbar, der gegen den Wind ankämpfend bald nach links, bald nach rechts ausbiegt, seine Ladung hier und da vergrößert und sie erst nach manchem Umwege ans Ziel bringt. Die Short-story hingegen, dem vom Winde unabhängigen Dampfer ähnlich, strebt, ohne von ihrer Bahn abzuweichen, direkt ihrem Bestim-

[1] Matthews, a. a. O., S. 17.
[2] ibid., S. 16.
[3] Canby, The Short Story in English, in den Kapiteln über Poe, Hawthorne und in The Technique of the Modern Short Story.

mungsorte zu. Damit ist zugleich der andere Einwand beseitigt: es können sich ganz wohl mehrere Geschehnisse in einer Short-story abspielen, wenn sie nur alle die gleichen Vorzeichen haben.

Daß diese Einheit des Eindruckes wirklich die conditio sine qua non für eine Short-story ist, daß ohne sie die Short-story überhaupt keine Wirkung hätte, läßt sich leicht aus einem Vergleiche ersehen.

G. Eliot's „Romola" soll ein Bild der Renaissancezeit geben. Das ist nach der Ansicht von Leslie Stephen mißlungen: „If anybody derives any vivid impressions of such a world from *Romola*, his eyes must be keener than mine".[1] Der Roman wurde aber von manchen Kritikern als ein Meisterwerk angesehen: „... the judgment of the comtemporary critics, who held that *Romola* would be one of the permanent masterpieces of English literature".[2] Stephen selbst urteilt, abgesehen von der Verdammung der Milieuschilderung: „Romola and her immediate surroundings make a very impressive group, which may affect us like some masterpiece in which a painter has made use of conventional and unreal accessories".[3] Wenn also auch ein großer Teil der Absicht nicht in gelungener Weise ausgeführt ist, so genügt der Rest doch, um den Roman zu einem Meisterstücke zu machen.

Nun nehme man eins von Poe's Meisterstücken, z. B. „The Murders in the Rue Morgue".[4] Das Ziel dieser Detektivgeschichte ist die Aufdeckung eines Verbrechens. Paris ist in Erregung über einen Mord an zwei Frauen, der mit grauenerregender Brutalität und so genialem Scharfsinne ausgeführt ist, daß sich von den Mördern nicht die geringste Spur entdecken läßt. Auf knapp 33 Seiten gibt Poe die Lösung. Eine kurze Einführung bezeichnet Mr. Dupin als scharf analytischen Geist und zugleich als Menschen von hoher Idealität, der dabei Bizarrerien liebt. Dann löst dieser Mann, von dem sonst nichts weiter bekannt wird, das Rätsel und findet in dem ungeheueren Paris, das der Leser auch nicht mehr als dem Namen nach kennen lernt, den Matrosen, dessen Orang-Utang den „Mord" begangen hat. Das langsame Lüften des Schleiers, wobei mit scharfer Logik ein Stück Wahrheit nach dem anderen sichtbar wird, ist das alleinzige, was diese Geschichte bietet. Würde dieser Zweck, den der Dichter von Anfang an im Auge behält, nicht erfüllt, so wäre die Geschichte unvollständig oder zwiespältig, und in beiden Fällen würde die beabsichtigte Wirkung der intensiven Totalität, der Einheit des Eindrucks, nicht erreicht. Damit fiele aber auch die einzige Mög-

[1] L. Stephen, G. Eliot, S. 133.
[2] ibid., S. 136.
[3] ibid., S. 137.
[4] The Choice Works, S. 172ff.

lichkeit, daß die Geſchichte überhaupt wirkſam iſt, denn es wird ſonſt nichts gegeben, das für ſich allein Intereſſe erwecken könnte.

Mit dieſer Einheit des Eindrucks und der reſtlosen Darſtellung des Eindrucks ſind die Kriterien gegeben, die eine Short-story nicht nur von dem Romane, ſondern auch von der Novelle in dem oben erläuterten Sinne unterſcheiden. Die drei Novelets z. B. von G. Eliot, die unter dem Titel „Scenes of Clerical Life" im Jahre 1858 erſchienen, können ebenſowenig als eine der drei oben behandelten deutſchen Novellen als Short-stories angeſehen werden. Andererſeits kann man eine Epiſode, ein Kapitel aus einem Romane, nicht in eine Short-story umwandeln, denn dann würde die Abgeſchloſſenheit fehlen. Die Epiſode im Romane ſoll ja mit dem Ganzen der Haupthandlung ſo verknüpft ſein, daß beide aufeinander einwirken, die eine von der anderen bedingt iſt. Die Short-story dagegen will in dem Leser das Gefühl erwecken, „that it would be spoiled if it were made larger, or if it were incorporated into a more elaborate work".[1] Matthews behauptet, daß gerade dies die Eigenſchaften der engliſchen Short-story ſeien. Entweder ſei ſie ein kondenſierter Roman oder ein Kapitel aus einem Roman: „The British Short-story ... as we see it in most British magazines, is only a little British Novel, or an incident or episode from a British Novel. It is thus the exact artistic opposite of the American Short-story".[2] Dabei bemerkt er, daß gar wohl auch echte Short-stories in England geſchrieben würden, und führt als Autoren Kipling, Stevenson, Besant und Anstey an.[3]

Das Ziel der Short-story iſt alſo im Gegenſatz zur extenſiven Totalität des Romanes und der Novelle intenſive Totalität, Einheit des Eindruckes, erreicht durch Einheit der Handlung und Stimmung.

In der bisherigen Vergleichung der beiden Verhältniſſe Roman — Novelle und Roman — Short-story, die ſich auf den Inhalt, das Was, bezog, zeigte ſich kein Unterſchied zwiſchen Roman und Novelle; vielmehr ſtreben beide Gattungen nach dem gleichen Ziele, nach der Breite eines Weltbildes. Das bedeutete zugleich ſtatt einer etwa zu erwartenden Verwandtſchaft der beiden kürzeren Dichtungsarten einen entſprechenden Unterſchied der Novelle und der Short-story: während die Novelle in die unbeſchränkte Weite ſtrebt, macht ſich die Short-story die Enge einer Einzelheit zum Ziele.

Aber die Vermutung, bei Novelle und Short-story verwandte Züge zu finden, will ſich damit nicht zufrieden geben. Sollte es wirklich kein

[1] Matthews, a. a. O., S. 17.
[2] ibid., S. 59.
[3] ibid., S. 59f.

anderes, wichtigeres unterſcheidendes Kriterium zwiſchen Roman und Novelle geben als das quantitativer Verſchiedenheit, größerer Kürze und entſprechend geringerer Weite des Weltbildes in der letzteren? Nennt das Gefühl nicht mit entſchiedenſter Sicherheit „Wilhelm Meiſter" einen Roman und „Michael Kohlhaas" eine Novelle, trotzdem in dieſer das Weltbild nach oben und unten — natürlich nicht in die Breite — ſogar noch weiter iſt? Sollten ſich für dieſes Gefühl nicht objektive Grundlagen finden laſſen? Sind es nicht doch andere Faktoren, die einen Roman und andere, die eine Novelle ergeben? Ja, wenn man die beiden Gattungen nicht nach dem Ergebniſſe, ſondern wie das Wort „Faktoren" andeutet, nach dem Zuſtandekommen dieſer Ergebniſſe, alſo nach der Seite der Technik hin betrachtet, nicht nach dem Was, ſondern nach dem Wie des Vorganges fragt, dann ergibt ſich allerdings zwiſchen Roman und Novelle ein Unterſchied von grundlegender Bedeutung.

Die Form, in der er ſein Weltbild ſinnlich faßbar ausdrückt, ſchafft der Künſtler mit Hilfe ſeiner Technik. Es iſt hier einſchränkend zunächſt nur die Charaktertechnik in Betracht zu ziehen. Roman und Novelle geben, wie es oben hieß, am Bande eines individuellen Geſchickes die Vielſeitigkeit eines Weltbildes. Wie iſt nun das individuelle Geſchick beſchaffen, um das ſich das Weltbild des Romanes, wie das individuelle Geſchick beſchaffen, um das ſich das Weltbild der Novelle ſchließt? Nimmt man Wilhelm Meiſter als Typus des Romanhelden — nicht nur des Bildungsromanes, ſondern prinzipiell, — ſo ergibt ſich für den Roman die Antwort: die Charaktere des Romanes ſind werdende, ihre individuelle, naturgegebene Anlage entwickelt und verändert ſich unter dem Einfluſſe des Lebens und der Verhältniſſe bald nach dieſer, bald nach jener Richtung. Für die Novelle gibt Spielhagen die Antwort: „Die Novelle hat es mit fertigen Charakteren zu tun, die, durch eine beſondere Verkettung der Umſtände und der Verhältniſſe, in einen intereſſanten Konflikt gebracht werden, wodurch ſie gezwungen ſind, ſich in ihrer allereigenſten Natur zu offenbaren, alſo, daß der Konflikt, der ſonſt Gott weiß wie hätte verlaufen können, gerade dieſen, durch die Eigentümlichkeit der engagierten Charaktere bedingten und ſchlechterdings keinen anderen Ausgang nehmen kann und muß ... So gleicht die Novelle einem Multiplikationsexempel, in welchem mit wenigen Faktoren rasch ein ſicheres Produkt herausgerechnet wird; der Roman einer Addition, deren Summe zu gewinnen, wegen der langen Reihe und der verſchiedenen Größe der Summanden, umſtändlich und im ganzen etwas unſicher iſt".[1] Der Roman läßt ſeinen Helden im Verlaufe der Erzählung ein Formalprinzip für ſein ferneres Handeln erwerben; die Novelle

[1] Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romanes, S. 245f.

kümmert ſich nicht um die Entſtehung dieſes Prinzipes, ſie nimmt es als gegeben an und bringt es in Anwendung.

Stellt man nun die Frage nach dem Entſtehen des Weltbildes im Hinblick auf die Beſchaffenheit der Charaktere, ſo beantwortet ſie ſich in verſchiedener Weiſe: der Roman gibt es durch werdende, die Novelle durch fertige Charaktere. Daß in der letzteren trotz der Unveränderlichkeit der Charaktere ein Weltbild wohl möglich iſt, zeigt keine Novelle deutlicher als Kleiſt's „Michael Kohlhaas". Aber auch keine Novelle zeigt mit gleicher Deutlichkeit und Schärfe in der beſonderen Struktur der Charaktere die Eigentümlichkeit ihrer Gattung: Kohlhaas iſt ein völlig fertiger, unveränderlicher Charakter, ein Mann, dem ſein Rechtsgefühl über alles geht. Klar und deutlich erfüllt „Michael Kohlhaas" auch das andere Poſtulat in Spielhagens Definition: „beſondere Verkettung der Umſtände und Verhältniſſe". Der fertige Charakter muß in beſtimmte Situationen gebracht werden, in denen ſeine beſondere Veranlagung „engagiert" wird. Es iſt nun klar, daß eine Umwertung der Werte eintritt, wenn man die Novelle als die Dichtungsgattung auffaßt, in der ein fertiger, in beſtimmter Weiſe veranlagter Charakter in Verhältniſſe verſetzt wird, die ihn zu einer Reaktion bringen, bei der ſich ſeine Veranlagung offenbart: nicht mehr auf das Weltbild und ſeine tatſächliche Exiſtenz kommt es in einer derartigen Dichtung an, ſondern auf die Eigenart der Charaktere und auf die Auswahl der Verhältniſſe, die dieſen Charakter zur Äußerung ſeiner Veranlagung bringen; anders ausgedrückt, auf die Konſtruktion im eigentlichen Sinne von construo, auf den Zuſammenbau, die Zuſammenſetzung der Elemente. Die Hauptfrage iſt: welche beſtimmten Charaktere bringt der Dichter in welche beſtimmten Verhältniſſe? Ob ſich dabei ein Weltbild ergibt, iſt völlig Nebenſache. Es iſt leicht einzuſehen, daß ein ſolches natürlich auch unter dieſen Bedingungen erreichbar iſt: der Dichter braucht die Ereigniſſe nur ſo zu wählen, daß ſie einerſeits auf den beſtimmten Charakter in der notwendigen Weiſe einwirken und andererſeits den Blick auf's große Ganze gewähren.

Weiterhin iſt es klar, daß, wenn der Dichter beſtimmte Charaktere in beſtimmte Verhältniſſe bringt, daraus ein beſtimmter, im voraus zu erwartender Konflikt entſteht, ein vorauszuſehendes Reſultat ſich ergibt. Der Schriftſteller, der eine Novelle ſchreibt, gleicht dem Billardſpieler, der ſeinen Ball auf die beiden anderen treibt und ſchon im voraus ſagen kann, wie der Anprall wirken, und wo ſein Ball die Bande ſchließlich wieder erreichen wird.

Oben folgte aus der Übereinſtimmung der Novelle mit dem Romane zugleich ihre Verſchiedenheit von der Short-story. Umgekehrt bildet nun der Unterſchied vom Romane die Baſis einer Übereinſtimmung der

Novelle mit der Short-story. Wenn der Umſtand, daß das Ziel der Novelle die Breite eines Lebensbildes, und das Ziel der Short-story die Enge einer Einzelheit war, einen qualitativen Unterſchied bedingte, ſo wird ſich im folgenden, wo, unter dem Geſichtspunkte der Konſtruktion, die Short-story direkt aus der Novelle abgeleitet werden wird, zeigen, daß der zwiſchen beiden kürzeren Dichtungsarten auch dann noch beſtehende Unterſchied kein prinzipieller, ſondern nur ein quantitativer iſt, ſie alſo weſensgleich ſind.

Für dieſe Ableitung iſt aus den bisherigen Betrachtungen von Wichtigkeit erſtens, daß das Ziel der Short-story die Erreichung eines beſtimmten Reſultates, eines bewußt erſtrebten Eindruckes iſt, und zweitens, daß die Novelle es als ihre Aufgabe betrachtet, beſtimmte Charaktere in beſtimmte Verhältniſſe zu verſetzen, woraus ſich ein beſtimmtes Reſultat ergibt. Dieſe Tatſachen ſind drei Glieder einer Gleichung, deren eines Verhältnis iſt: beſtimmte Faktoren ergeben ein beſtimmtes Reſultat. Das eine Glied des anderen Verhältniſſes iſt: beſtimmtes Reſultat. Das fehlende Glied läßt ſich demnach dahin beſtimmen, daß, wenn das Ziel der Short-story ein beſtimmtes Reſultat iſt, ſie dieſes nur vermittelſt adäquater Faktoren erreichen kann. Die Gleichheit zwiſchen Novelle und Short-story beſteht alſo in der Gemeinſamkeit einer Technik, die, mit Spielhagens Worten ausgedrückt, durch die Wahl beſtimmter Faktoren ein beſtimmtes Reſultat herausrechnet. Mit dieſen Vorausſetzungen läßt ſich die Short-story völlig logiſch aus der Novelle entwickeln.

Die Novelle als das Anfangsglied wird angeſehen als eine Geſchichte, die beſtimmte Charaktere zu beſtimmten Verhältniſſen in Beziehung ſetzt, aus deren Wechſelwirkung ſich ein beſtimmtes Reſultat ergibt. Dabei iſt auf folgende zwei Punkte zu achten: die Novelle iſt ihrer Konſtruktion nach einmal eine Folge von Begebenheiten, die die gleiche typiſche Bedeutung haben, denn ſie beſtehen alle aus dem Zuſammentreffen eines unveränderlichen Charakters mit Bedingungen, die, mögen ſie ſtofflich noch ſo verſchieden ſein, hinſichtlich ihrer Wirkung auf dieſen Charakter von gleicher Qualität ſind. Dieſe im Reſultate einander qualitativ gleichen Einzelbegebenheiten ſind daher nicht epiſodenhaft im Sinne der Romanepiſode, ſondern jede von ihnen bringt den Konflikt, die Idee, das Ziel der Geſchichte unvermindert zum Ausdrucke. Sie ſind wie Perlen einer Perlenſchnur, die ja größer oder kleiner ſein mögen, — je nach der Bedeutung, die die einzelne Begebenheit für das Schickſal des Helden hat — die aber doch alle Perlen von gleicher Qualität ſind. Auf Kleiſts wie in jeder Beziehung ausgezeichnete ſo hinſichtlich dieſer Konſtruktionsfrage geradezu vorbildliche Novelle exemplifiziert bedeutet das, daß jede Situation, in die der Dichter den Kohlhaas verſetzt, wenn ſie eine Ungerechtigkeit enthält, auf ſeinen

Charakter die gleiche Wirkung hat, ihn zu gleichem Widerſtande gegen das Unrecht aufreizt: ſein Rechtsgefühl ſträubt ſich, die durch die widerrechtliche, übermäßige Anſtrengung entkräfteten und ſomit entwerteten Rappen zurückzunehmen; dafür und für die Mißhandlung ſeines Knechtes will er ſich Genugtuung verſchaffen. Die kurfürſtlichen Gerichte in Dresden und Berlin verſagen ihm ihre Hilfe: ſo verwüſtet er die Burg Junker Wenzels, ſteckt Wittenberg in Brand, das ihm der Junker trotz der Aufforderung nicht ausliefert, und verübt ähnliche Taten in Lützen und Leipzig; man gibt ihm in Dresden eine Wache, daher fühlt er ſich durch die Bedingungen des eingegangenen Vertrages nicht mehr gebunden und nimmt den Vorſchlag, ihm zur Flucht zu verhelfen, an. Alle dieſe Einzelgeſchehniſſe zeigen deutlich, daß dem Kohlhaas ſein Rechtsgefühl über alles geht. Es iſt natürlich ſelbſtverſtändlich, daß in einer zuſammenhängenden Geſchichte dieſe Einzelheiten nach Maßgabe künſtleriſcher Prinzipien aneinandergefügt werden.

Die Novelle iſt alſo ihrer Struktur nach einmal eine Aufeinanderfolge einander weſensgleicher Begebenheiten. Andererſeits — und dies iſt der zweite für die Entwickelung der Short-story aus der Novelle bedeutſame Punkt — ſtellt die Novelle alle Begebenheiten, die ſie gibt, breit und eingehend, mit allen einzelnen Vorbedingungen und Folgen, dar. Sie ſchildert den Charakter in ſeiner beſonderen Veranlagung und die Verhältniſſe, die ihn zur Reaktion bringen, mit demſelben beſchaulichen Intereſſe und wendet ihnen die gleiche, ja größere Aufmerkſamkeit zu, wie dem Ende, dem Reſultate. Wieder genügt die bloße Konſtatierung der Tatſache als Rechtfertigung, daß das Endreſultat, das im Weſen den Reſultaten der einzelnen Begebenheiten völlig gleich iſt, aus Gründen der künſtleriſchen Oekonomie die Hauptbedeutung haben wird. Um Spielhagens Bild noch einmal zu gebrauchen, die Novelle beſchreibt die einzelnen Faktoren, ſie ſchildert den Prozeß der Multiplikation ebenſo genau, wie ſie das Reſultat berichtet. So führt Kleiſt den Kohlhaas als einen wahrhaft recht und gerecht geſinnten Mann immer wieder vor Augen: Kohlhaas kommt der neuen Verordnung ohne Widerſtreben nach und bezahlt den Schlagbaumzoll; er iſt auch bereit, ſich einen Paß zu kaufen; den mißhandelten Knecht, auf deſſen Treue und Wahrhaftigkeit er zwar bauen kann, läßt er doch zunächſt hart an und prüft ihn eingehend; er wendet ſich in ordnungsgemäßer Weiſe an die Gerichte in Dresden und Berlin, um ſein Recht zu erlangen; das Stift der alten Fräulein verſchont er, da ſie unſchuldig ſind und den Junker Wenzel nicht vor ihm verborgen halten; auf Luthers Mahnung hin, und ſeiner Fürſprache vertrauend, geht er nach Dresden, um ſeine Sache perſönlich zu verhandeln; und ſchließlich zeigt ſich ſeine Gerechtigkeitsliebe in glänzendem Lichte, wenn er, nachdem ihm ſein Recht völlig geworden

iſt, gern den Tod für die in dem Streben danach begangenen rechtloſen Handlungen erduldet. Gleiche Detaillierung der Geſchehniſſe, der Beſchlüſſe uſw. ließe ſich durch weitere Aufzählung leicht nachweiſen.

Von dieſem aus Quadern der gleichen Geſtalt, wenn auch verſchiedener Größe gebildeten Gebäude trägt nun die Short-story einen Teil nach dem anderen ab — bis auf einen: ſie ſtellt nur eine typiſche Begebenheit dar ſtatt der Mehrzahl von typiſchen Begebenheiten, die die Novelle ſchildert. Sie erreicht ihr beabſichtigtes Ziel, indem ſie eine Charakterſeite durch eine beſtimmende Handlung ſich offenbaren läßt, ein einziges Gefühl erweckt etc. Eine Zwiſchenſtufe, die die „ältere Short-story" genannt ſein mag, ſtellt dieſe eine typiſche Begebenheit ſo dar, daß ſie wie die Novelle den fertigen, beſtimmten Charakter und das beſtimmte Verhältnis, in das ſie ihn bringt, in der gleichen eingehenden und liebevollen Weiſe ſchildert, wie das Reſultat, das Ziel. Ihr Weſen iſt in Wackernagels Definition der „Erzählung"[1] treffend ausgedrückt: ſie iſt eine Geſchichte, „die ruhig vorwärtsſchreitet, den Verlauf der Begebenheiten beim allererſten Anfang beginnt und ihn in möglichſt geradem Gange bis zum letzten Ende" ausführt.

Die „moderne Short-story" geht noch einen Schritt weiter. Auch ſie ſchildert nur eine für Charakter und Umſtände typiſche Begebenheit. Aber ſie wendet ihr Intereſſe dem Reſultate allein zu. Das Ende, das Ziel, die Wirkung iſt ihr die Hauptſache. Charaktere und Verhältniſſe ſchildert ſie nur ſo weit, als dieſe für die Erreichung und das Verſtändnis des Zieles unentbehrlich ſind. Sie verweilt, wie Wackernagel ſagt, nur bei den „bedeutſamen und wichtigen Situationen",[2] gibt nur das Weſentliche und iſt dramatiſch bewegt.

Dieſe Ausführungen zeigen, daß Novelle und Short-story von dem Geſichtspunkte der Zuſammenſetzung beſtimmter Charaktere und Verhältniſſe, deren Wechſelwirkung ein im voraus beſtimmtes Reſultat ergibt, alſo der Konſtruktion oder Technik aus betrachtet, einander weſensgleich und nur quantitativ verſchieden ſind.

Der eben dargelegte Zuſammenhang der Short-story und der Novelle iſt zunächſt nur ein logiſcher, hat nur theoretiſche Bedeutung. Daß die dabei gegebene begriffsmäßig aus dem Weſen der Novelle gewonnene Definition der Short-story aber berechtigt und richtig iſt, zeigt die Übereinſtimmung des ſo gewonnenen Reſultates mit dem Ergebniſſe, das die amerikaniſchen Literarhiſtoriker auf empiriſchem Wege und z. T. nur von der Short-story abſtrahierend gewonnen haben. Inhaltlich ſind die beiden Definitionen einander gleich, wenn natürlich die vom Weſen

[1] Siehe oben S. 12.
[2] Siehe oben S. 12.

der Novelle genommene Faſſung auch etwas anders lautet, und manches Merkmal der Short-story in ihr anders begründet iſt.

Was zunächſt die „ältere Short-story" angeht, ſo iſt zu bemerken, daß Matthews die Unterſcheidung in „ältere" und „moderne Short-story" nicht macht. Irving's, des Meiſters der „älteren Short-story", „Rip Van Winkle" iſt ihm „a perfect specimen of the American Short-story with its delightful blending of fantasy and humour."[1] Die dieſem Urteile vorhergehenden Ausführungen machen es allerdings wahrſcheinlich, daß er das Kriterium der Zugehörigkeit zur Gattung der Short-story in die Vereinigung von Phantaſie und Humor ſetzt. Aber es unterliegt doch keinem Zweifel, daß das Kriterium in der Technik zu ſuchen iſt; und da ergibt ſich zwiſchen Irving und Poe ein bedeutſamer Unterſchied. Canby, der Irving's Geſchichten im Zuſammenhange ſeiner Entwickelung der kurzen Geſchichte in England überhaupt behandelt, macht den Unterſchied und definiert die oben „ältere Short-story" genannten Geſchichten Irving's als „simple, unemphatic, but well-balanced tale[s]",[2] denen „breadth within limits, balance of parts, an easy telling of several related incidents"[3] eigne. Damit ſtimmt aus der oben gegebenen Definition der „älteren Short-story" überein, daß ſie eine Geſchichte iſt, die liebevoll die Einzelheiten berichtet, ſowie Anfang und Ende gleichmäßig eingehend ſchildert. Canby betont nicht, daß nur eine typiſche Begebenheit geſchildert werde. Ein Blick auf Irving's Geſchichten zeigt aber, daß dies, wie oben behauptet wird, der Fall iſt. Die „moderne Short-story" definiert Matthews übereinſtimmend als eine einzige Begebenheit: „A Short-story deals with a single character, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation",[4] wobei, wie Canby hinzufügt, der Nachdruck auf dem Ende, dem Ziele, liegt: „shift of emphasis to the climax".[5] Beide verlangen nach Poe Einheit des Eindruckes: „... the Short-story has ... the unity of impression",[6] „attempt to convey a single impression".[7] Das iſt in der engen Bedeutung des Begriffes, wie Poe ihn verſteht und in ſeinen Geſchichten zur Anwendung bringt, Poe's eigene Auffaſſung. Doch wird niemand leugnen, daß „Michael Kohlhaas" einen einheitlichen Eindruck von gewaltigſter Art ausübt. Die Bewußtheit der Erreichung des Eindrucks: „a deliberate attempt to convey a single impression",[8] die Canby

[1] Matthews, a. a. O., S. 50, Anm.
[2] Canby, a. a. O., S. 220.
[3] ibid., S. 219f.
[4] Matthews, a. a. O., S. 16.
[5] Canby, a. a. O., S. 303.
[6] Matthews, a. a. O., S. 17.
[7] Canby, a. a. O., S. 300.
[8] ibid., S. 300.

poſtuliert, braucht in der vom Weſen der Novelle aus gewonnenen Definition nicht ausdrücklich hervorgehoben zu werden, denn das beſtimmte Ziel kann nur vermittelſt ſchon mit bewußter Abſicht zu beſtimmter Wirkung zuſammengeſetzter Charaktere und Verhältniſſe erreicht werden.

So zeigt ſich nach der Seite der Technik hin doch eine qualitative Verwandſchaft zwiſchen Novelle und Short-story.

Wenn man die bei der Betrachtung des Inhalts und der Technik gewonnenen und einander ergänzenden Reſultate zuſammennimmt, ergibt ſich eine kontinuierliche Reihe, in deren Einzelgliedern ſich eine Betonungsverſchiebung vom Anfang auf das Ende zu erkennen läßt. Die Glieder dieſer Reihe ſind die folgenden:

Die Novelle führt einen feſtveranlagten Charakter in direkter Linie durch beſtimmt gewählte Verhältniſſe, wobei ſich aus dem Zuſammentreffen von Charakter und Umſtänden ein beſtimmtes Reſultat ergibt. Dabei liegt ihr ebenſoviel an der eingehenden Schilderung der Charaktere und Verhältniſſe, wie an der des Reſultates. Es iſt natürlich, daß die Novelle mehrere ſolcher typiſchen Begebenheiten, es iſt ebenſo natürlich, daß ſie nur eine einzige ſchildert. Dieſer letzteren Art ſteht am nächſten die „ältere Short-story", die mit novellenhafter Breite der Schilderung eine typiſche Begebenheit behandelt. Die „moderne Short-story" legt den Nachdruck auf das Ende, den Höhepunkt der einen typiſchen Begebenheit, alſo auf das Reſultat, das für ſie zum Hauptziele wird. Dabei ſchildert Typus A dieſes Ziel in einer Situation, alſo gewiſſermaßen in einer Fläche; Typus B ſtellt nur ein Geſchehnis dar, vereinigt die auf einer Fläche von den Hauptpunkten gezogenen Strahlen in einem Punkte, ſo daß dieſer hauptſächlich hervorſticht.

Die inhaltliche Übereinſtimmung der Definitionen erregt die Vermutung, ob nicht die oben entwickelte theoretiſche Ableitung auch praktiſche Bedeutung haben könnte, d. h., ob es möglich ſei, daß die (amerikaniſche) Short-story tatſächlich mit der (deutſchen) Novelle verwandt ſei.

Die amerikaniſchen Literarhiſtoriker nehmen eine Entſtehung der Short-story aus anderen Gattungen an. Canby nennt in ſeiner Darſtellung der engliſchen Kurzen Geſchichte in der uſuellen Bedeutung des Begriffes die moderne Short-story „only a modification of the old short story".[1] Smith leitet Irving's „ältere Short-story" aus den Skizzen des Spectator ab: die Form von Irving's Geſchichten iſt meiſt die gleiche, „and this form is an evolution from, rather than an imitation of, The Spectator of Addison and Steele. The Spectator is a

[1] Canby, a. a. O., S. 302.

collection of essays and charakter-sketches. Out of the character-sketches came ultimately ... the first form of the American short story".[1] Die Frage iſt, ob ſich die ältere und die moderne Short-story, wenn man die von den amerikaniſchen Kritikern angegebenen Gattungen als Ausgangspunkt annimmt, allein und gewiſſermaßen automatiſch nur durch das Genie der Schöpfer der neuen Gattungen entwickelt haben, oder ob dies durch beſonderen Anſtoß, durch fremden Einfluß auf die Perſönlichkeit dieſer Autoren geſchehen iſt. Damit ſtehen ſich zwei Ableitungstheorien, eine direkte und eine indirekte, gegenüber. Eine Erwägung der größeren oder geringeren Wahrſcheinlichkeit der praktiſchen Bedeutung der einen oder der anderen im Hinblick auf die hiſtoriſchen Tatſachen iſt von Intereſſe. Da ſie aber für die tatſächliche Beſchaffenheit der Short-story, um deren Feſtſtellung es ſich hier zunächſt handelt, nur in zweiter Linie von Bedeutung iſt, ſei ſie kurz. Bei dieſer Betrachtung des tatſächlichen Entwickelungs- und Abhängigkeitsverhältniſſes kommen hauptſächlich Irving, der Meiſter der „älteren", und Poe, der Schöpfer der „modernen Short-story", in Betracht.

Zunächst im Hinblick auf Irving ſind die zu beachtenden Punkte: kannte Irving die deutſche Novelle ſeiner Zeit? Wie iſt deren Ideengehalt beſchaffen? Zeigte dieſe die oben von der Novelle im allgemeinen behauptete Konſtruktionseigentümlichkeit, verſtrikte ſie Menſchen von beſtimmter Charakteranlage in Verhältniſſe, in denen ſich dieſe Anlage offenbarte? Trägt das eventuelle Ergebnis, Irving's Geſchichten, entſprechende Züge? Die erſte Frage beantwortet Cross mit Ja: „The Germans were the first to see how futile are three or four volumes of horror piled upon horror, strangulations, and shrieking statues. Ludwig Tieck and Ernst Hoffmann cut their fantasies down to the brief tale, of from fifty to a hundred pages; and Washington Irving imported the German tale, with a further cutting, into England and America".[2] Nicht ſo leicht iſt es, die beiden nächſten Fragen knapp zu beantworten. Die hauptſächlich in den erſten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geſchriebenen Novellen der von Cross genannten Autoren Tieck und Hoffmann ſtehen am Anfang der mit Goethe beginnenden gewaltigen Entwickelung und Blütezeit der neueren deutſchen Novelle. Sie gehören zum Ideenkreis der Romantik. Ihnen iſt das Charakteriſtikum der Novelle zu eigen: ſie zeigen einen fertigen Charakter in beſtimmt gewählten Verhältniſſen. In Tiecks „Runenberg" (1802) iſt die beſtimmte Charakteranlage Chriſtians eine unerklärliche Sehnſucht, die ihn von der Ebene hinwegzieht und in der Liebe zum Gebirge ihre Erfüllung

[1] Smith, a a. O., Spalte 8.
[2] Cross, a. a. O., S. 160.

findet. Weder Weib noch Kind können ihn vor dem Zauber ſchützen, mit dem ihn die Waldfrau zu ſeinem Verderben von der Ebene ins Gebirge lockt. Hoffmanns „Märchen aus der neuen Zeit", „Der Goldne Topf" iſt die Geſchichte des Studenten Anſelmus, deſſen Charakter ein „kindliches, poetiſches Gemüt"[1] iſt, das die „fremden Geſtalten aus einer fernen wundervollen Welt"[2] in ſein Leben hineinzaubert. Nur ſein ſtandhafter Glaube an das Wunderbare, die „innere Kraft", mit der er „den feindlichen Prinzipen", den „Anfechtungen"[3] des Philiſtertums widerſteht, erringt und bewahrt ihm „das Leben in der Poeſie", das ihm Seligkeit gibt. Die Erzählung vom „Sandmann" ähnelt im Motive dem „Runenberg" Tiecks. Der Advokat Coppelius, der „... ein häßlicher, geſpenſtiſcher Unhold, ... überall, wo er einſchreitet, Jammer — Not — zeitliches, ewiges Verderben bringt",[4] verkörpert die Macht, die gewiſſe Vorſtellungen auf den Menſchen haben können, wenn ſeine Seele ſich ihnen hingibt. Aber ſie vermag nichts über ihn, wenn er ſie bannt, „nur der Glaube an ihre feindliche Gewalt kann ſie ... in der Tat feindlich machen".[5] Dieſe dunkle Macht iſt das „Phantom unſeres eigenen Ichs, deſſen innige Verwandſchaft und deſſen tiefe Einwirkung auf unſer Gemüt uns in die Hölle wirft oder uns in den Himmel verzückt".[6] Nathanaels Schickſal iſt ein Beiſpiel, wie es den Menſchen ergeht, deren Charakteranlage dieſe dunkle Gewalt mächtig werden läßt. Liebesglück und das Leben ſelbſt wird ihnen vernichtet. Dabei werden in Hoffmanns wie in Tiecks Geſchichten alle Ereigniſſe und Situationen breit und eingehend geſchildert. Darin, z. B. in den Naturbeſchreibungen Tiecks, in der Schilderung der wunderſamen Wohnung des Archivarius Lindhorſt, liegt ein großer Teil des ſeltſamen Reizes, den dieſe Geſchichten ausüben.

Sind nun Irving's Geſchichten dieſen deutſchen Geſchichten ähnlich? Im Geiſte wohl, auch „Rip Van Winkle", „The Legend of Sleepy Hollow" und „The Spectre Bridegroom" ſind erfüllt von Romantik, die erſte und letzte Geſchichte ſogar ſpezifiſch deutſcher. Aber Romantik konnte Irving auch in der zeitgenöſſiſchen engliſchen Literatur finden. Die Behauptung einer Verwandſchaft ſtützt ſich hauptſächlich auf die Gleichheit der Konſtruktion. Irving kannte zwar den Spectator und lernte aus ihm, „order, restraint, and symmetry",[7] die ſeinen Geſchichten, wie Canby ſagt, „breadth within limits, balance of parts, an easy telling of several

[1] Hoffmann, Der Goldne Topf, S. 70.
[2] ibid., S. 34.
[3] ibid., S. 53.
[4] Hoffmann, Der Sandmann, S. 9.
[5] ibid., S. 16.
[6] ibid., S. 16.
[7] Canby, a. a. O., S. 223.

related incidents“ [1] gaben. Aber in den kurzen Geſchichten der Meiſter des 18. Jahrhunderts iſt ein bedeutſamer Mangel zu erkennen: „A lack of interest in plot per se is common to all this potpourri of intrigues, character sketches, situations, and anecdotes. They are merely studies for stories. They are not good short stories, if the phrase be used technically“,[2] „... one finds in these periodical short stories a mixed art, part story, part character sketch, part criticism“.[3] Dagegen enthalten Irving's Geſchichten ein wirkliches „plot“; in „The Legend of Sleepy Hollow“ z. B. wird Ichabod Crane, ein furchtſamer, an Geſpenſter glaubender Menſch, in eine Situation verſetzt, die dieſe Seite ſeines Charakters aufs ſchärfſte enthüllt: er begegnet einem Geſpenſt.

Es gibt wenig Dinge, beſonders geiſtiger Qualität, die aus einer Urſache entſtehen. Wie es falſch wäre, Irving's Geſchichten als direkte Nachahmungen der deutſchen romantiſchen Novelle hinzuſtellen, ſo iſt es auch zu eng, ihn allein als Vervollkommner der Charakterskizzen Addison's und Steele's zu bezeichnen. Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Mitte ſuchend beide extremen Meinungen dahin eint, daß die deutſche Novelle Irving die Konſtruktion ſeiner Geſchichten gab, die Meiſter des 18. Jahrhunderts ihm außer dem Stile auch das feine Formempfinden ſchenkten und ihm dadurch für die harmoniſche Gliederung ſeiner Konſtruktion, alſo die Form im allgemeinen Sinne, vorbildlich waren. Wie in jedem anderen Falle gehört natürlich die Perſönlichkeit des Dichters dazu, um die verſchiedenen Einflüſſe in ſich zu verarbeiten und ein von ihnen verſchiedenes Ergebnis zu ſchaffen, ein Reſultat, das nicht einfach einer Summierung, ſondern eher einer Multiplikation oder Potenzierung gleicht.

Poe's Anfänge ſind in den romantiſchen kurzen Schauer- und Rührgeſchichten Englands und Amerikas zu ſuchen,[4] die Canby charakteriſiert als banale, lächerlich lang ausgedehnte Geſchichten, deren Inhalt eine Romantik im Stile der Mrs. Radcliffe und des Monk Lewis bildet.[5] Daß Poe die deutſche Romantik kannte und ihr Anregungen — auch direkt ſtofflicher Art — entnahm, iſt durch mehrere vergleichende Darſtellungen nachgewieſen. Canby [6] zeigt, was Poe bei den Deutſchen fand und in ſeinen Geſchichten verwertete: es iſt nicht allein rein ſinnlicher Schauder, den Tieck und Hoffmann durch die Darſtellung von ſchrecklichen oder geheimnisvollen Geſchehniſſen zu erwecken ſuchen, ſie

[1] Canby, a. a. O., S. 219f.
[2] ibid., S. 181.
[3] ibid., S. 182.
[4] ibid., S. 227.
[5] ibid., S. 225.
[6] ibid., in dem Kapitel über Edgar Allan Poe, S. 227ff.

ſtreben vielmehr danach, auch einen Eindruck auf das Gemüt, die Seele des Leſers zu machen. Das gelingt ihnen dadurch, daß ſie vermittelſt des ſinnlichen Geſchehens zugleich eine Idee zur Darſtellung bringen. Im „Blonden Eckbert“ (1796) zeigt Tieck, wie das böſe Gewiſſen, das Bewußtſein einer begangenen Schuld, die Menſchen peinigt und ſtraft.[1] Hoffmanns „Sandmann“ ſchildert, wie der Einfluß einer fremden Macht auf einen willensſchwachen Menſchen dieſen ins Verderben bringt. Wie der Sturz Nathanaels von dem Turme, an deſſen Fuß ſein zerſchmetterter Leichnam liegen bleibt, die Sinne ſchaudern macht, ſo bringt das Bewußtſein, daß dies Schickſal eine Folge ſchwacher Willenskraft iſt, das Gemüt gleichermaßen in Erregung, wie in Tiecks Geſchichte der Gedanke, daß an dem Schuldigen das Gewiſſen die Rolle des ſtrafenden Rächers übernimmt. Die deutſche romantiſche Novelle beſitzt alſo im Gegenſatz zur engliſchen romantiſchen kurzen Geſchichte einen inneren Wert, der das Gemüt erregt. Dagegen fehlt ihr meiſt eine kunſt- und wirkungsvolle Form. Die geiſtige, von den Deutſchen übernommene Gewichtigkeit ſtellt Poe nun mit der Technik dar, die ſeine eigenſte Schöpfung iſt, und erreicht ſo ſein Ziel, jene intenſive Einheit des Eindrucks, die „totality of effect“, einen Ausdruck, den er in den Werken auch eines Deutſchen fand.[2] Seinen Geſchichten iſt dabei in hohem Maße eigen, daß ganz beſtimmte Charaktere in beſtimmte Verhältniſſe gebracht werden: nur ein Geiſt wie Mr. Dupin kann das Geheimnis des Mordes in der Morgueſtraße löſen, und nur ein krankhaft veranlagter Menſch kann dazu kommen, das Grab ſeiner Gattin zu öffnen und ihr in krankhafter Sehnſucht die weißen Zähne auszubrechen. Canby drückt das Verhältnis Poe's zur deutſchen Romantik wohl richtig aus, wenn er ſagt: „To say that Poe was a creature of German influence would be absurd. To say that German thought and fancy were sympathetic to his genius, would be putting it too mildly. Between these extremes the truth must lie“.[3] Ohne ſich der Grille der Evolutionswut, gegen die Matthews[4] zu Felde zieht, ſchuldig zu machen, kann man wohl behaupten, daß die deutſche Romantik der amerikaniſchen Short-story mit dem Vorbilde eines wirklichen Planes und dem tieferen Ideengehalt, alſo für Form und Inhalt, ein wertvolles und nützliches Geſchenk in die Wiege gelegt hat.

Ueber die Technik der modernen Short-story läßt ſich nicht viel ſagen. Ein vergleichender Blick auf das pſychiſche Verhalten der Dichter

[1] Damit iſt der Gedankeninhalt der Erzählung natürlich nicht erſchöpft. Aber auf die naturphiloſophiſchen Anſchauungen Tiecks kommt es hier nicht an.

[2] Siehe Smith, a. a. O., Spalte 22: „Poe claims to have found the expression „totality of effect“ in [W.] Schlegels Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Litteratur“.

[3] Canby, a. a. O., S. 230.

[4] Matthews, a. a. O., S. 40.

der Novelle und der modernen Short-story zu dem Reſultate, dem Ziele ihrer Geſchichte, zeigt, worauf es für die Short-story hauptſächlich ankommt. Während der Dichter einer Novelle den Eindruck, der ihn erregt hat, aus Intereſſe an deſſen Urſachen niederſchreibt und ihn durch deren genaue Darſtellung zu begründen ſucht, alſo ſich von den Motiven und Verhältniſſen Rechenſchaft gibt, hauptſächlich auf deren Schilderung ausgeht, iſt das ſeeliſche Verhalten des Dichters der modernen Short-story ein anderes: im Blickpunkte ſeines Bewußtſeins befindet ſich nur der Eindruck, den er in dem Leſer erwecken will; ihn zu erzielen iſt ſein Hauptbeſtreben. Wie die zu ſeiner Erregung nötigen Charaktere und Verhältniſſe an ſich beſchaffen ſind, iſt ihm gleichgültig; genug, wenn und daß ſie ihn nur erregen können. Dieſe bewußte Zielſtrebigkeit drückt ſich aus in der Technik durch die Auswahl und Verbindung ſolcher Charaktereigenſchaften, Situationen und Empfindungen, die das Ziel, den beabſichtigten Eindruck, möglichſt intenſiv zu erwecken imſtande ſind. Die Abmeſſung der einzelnen Teile richtet ſich dabei ganz danach, wie das Ziel am beſten herausgebracht werden kann.

Es laſſen ſich aber im einzelnen einige Punkte hervorheben, die amerikaniſche Kritiker als beſonders für die Short-story wichtig betonen.

Es muß in einer Short-story etwas geſchehen: „a Short-story in which nothing happens at all is an absolute impossibility".[1] Unumgänglich notwendig iſt es, daß ſie eine Idee hat, die durch eine Handlung ausgedrückt wird, welche ſich nach einem dem einzelnen Falle entſprechenden Plane abſpielen muß. Dadurch unterſcheidet ſich die moderne Short-story von dem Romane wie ihn z. B. James und Zola ſchreiben. Zolas Ziel iſt, eine „tranche de vie, vue par un tempérament", darzuſtellen. Dazu iſt nicht nötig, einem kunſtvoll durchdachten Plane zu folgen; es iſt im Gegenteile richtiger, unverändert und unvermindert niederzuſchreiben, was das Leben bietet. Ähnlich iſt James' Auffaſſung vom Romane: „A novel is in its broadest definition a perſonal, a direct impression of life".[2] Dabei iſt der Unterſchied der, daß Zola das, was er ſieht, in allen Zügen beſchreibt, eine Einzelheit auf die andere häuft und ſo die Klarheit des Bildes verwiſcht,[3] während James nur den weſentlichen Charakterzug eines Gegenſtandes gibt.[4] Ueber die Pläne von James' pſychologiſchen Romanen ſchreibt Schönbach: „Für ihn iſt bei ſeiner Arbeit nicht der ſtoffliche Gehalt, die Handlung und ihre Konſtruktion weſentlich, ja mehrmals trachtet er gar nicht einmal

[1] Matthews, a. a. O., S. 35.
[2] Cross, a. a. O., S. 264f.
[3] Brunetière, Le Roman Naturaliſte, S. 378.
[4] Cross, a. a. O., S. 265.

danach, ein abgeſchloſſenes pſychologiſches Problem zu geſtalten",[1] und: „Mit dieſer Geringſchätzung aller Tätigkeit, des „Stoffes" im engeren Sinne, verbindet ſich völlige Gleichgültigkeit gegen den Ausgang der Erzählung ... James gibt Ausſchnitte, einzelne Blätter aus dem Lebensbuche ſeiner Geſtalten; was davor und danach ſteht, intereſſiert ihn nicht".[2]

Andererſeits iſt damit die Grenze zwiſchen Short-story und Skizze gezogen: „A Sketch may be an outline of character, or even a picture of a mood of mind, but in a Short-story there must be something done, there must be an action".[3]

Die techniſche Durchführung einer Idee richtet ſich, wie ſchon bemerkt, völlig nach dem beabſichtigten Ziele und iſt demnach ſehr verſchieden. Im allgemeinen laſſen ſich zwei Hauptgruppen der Darſtellung unterſcheiden. Einmal kündigt der Autor das Ziel im Anfange gewiſſermaßen gleich an und führt es, zum Teil einfach, zum Teil in immer intenſiverer Verſtärkung aus. Der Leſer iſt dann in derſelben Lage wie ein Wanderer, der ſein Ziel, die ferne Stadt, immer vor Augen hat. Die andere Gruppe — eine ſolche tatſächlich beſtehende Unterſcheidung kann natürlich nur an den ausgeſprochenen Extremen, nicht an den verwiſchenden Zwiſchengliedern klar werden, — zeigt nach einer ſozuſagen neutralen Handlung, die nur eine Baſis ſchafft, das Ziel mit einer gewiſſen Plötzlichkeit erſt am Ende. Die Wirkung dieſer Art ſchildert Goethe, wenn er von ſeiner „Novelle" ſagt: „Um für den Gang dieſer Novelle ein Gleichnis zu haben, ... ſo denken Sie ſich aus der Wurzel hervorſchießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem ſtarken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. Die Blume war unerwartet, überraſchend, aber ſie mußte kommen; ja, das grüne Blätterwerk war nur für ſie da und wäre ohne ſie nicht der Mühe wert geweſen".[4]

In der Short-story wird die Idee ohne retardierende Momente durchgeführt. Hawthorne's Roman „The Scarlet Letter" iſt in der konſequenten Stetigkeit, mit der der Autor nach dem Ziele der äußeren Handlung ſtrebt, einer Short-story verwandt. Heſter Prynne hat ihrem Gatten die Ehe gebrochen. Ihre Schuld iſt klar, und ſie nimmt die Buße willig auf ſich. Ihr Geliebter Arthur Dimmesdale iſt zu ſchwach, ſeinen Fehl zu bekennen. Erſt nach ſiebenjährigen Gewiſſensqualen findet er den Mut dazu. Aber kurz vor dem Ziele ſucht er noch einen Ausweg. Er will unbemerkt mit Heſter und dem Kinde nach Europa entfliehen, und da, unerkannt, ſchuldvolles Glück genießen.

[1] Schönbach, a. a. O., S. 394.
[2] ibid., S. 399.
[3] Matthews, a. a. O., S. 35.
[4] Geſpräche mit Eckermann, Bd. I, S. 215.

Für eine kurze Zeit wirft diese Hoffnung tröstliches Licht auf seinen dunklen Lebenspfad. Erst nachdem dieser Plan vereitelt ist, bekennt er seine Sünde. Vergleicht man damit Poe's Short-story „The Murders in the Rue Morgue", wo es sich auch um die Aufdeckung eines Verbrechens handelt, so findet man, daß der Verfasser ohne Rückbiegung oder Aufenthalt zum Ziele strebt.

Die Idee muß mit Knappheit, mit „compression, a vigorous compression",[1] dargestellt werden; mehr als im Romane muß der Dichter das Unwesentliche beiseite lassen. Jedes Wort ist so zu wählen, daß es einem bestimmten Zwecke dient und diesen Zweck völlig erfüllt. Für eine derartig präzise Darstellungsweise ist ein äußerst lebendiges Anschauungsvermögen Bedingung. Der Romandichter kann seine Helden in mehreren Situationen von dieser oder von jener Seite vorführen. Faßt der Leser das Bild, das sich der Autor macht, nicht beim ersten Male, so gelingt es ihm vielleicht beim zweiten. Die kurze Short-story dagegen bietet weniger Gelegenheit zu wiederholter Schilderung; der Autor muß daher die Haupteigenschaften der Dinge und Menschen, die er schildert, scharf erfassen und sie mit ebensolcher Kraft durch Wahl der geeigneten Worte vor das geistige Auge des Lesers bringen: „His task, compared with that of the novelist, is like bringing down a flying bird with one bullet, instead of banging away with a whole handful of birdshot and having another barrel in reserve".[2]

Aus der Betonung des Höhepunktes, des Zieles der Short-story, ergibt sich ein Vorteil in erzählungstechnischem Sinne. Der Autor kann vieles einfach als gegeben hinstellen und eine Begründung ablehnen. Wie weit das geht, zeigt sich darin, daß der Dichter das mit einer künstlerisch direkt störenden Phrase sagen darf: „Kipling's „but that is another story" ist in England zu einem geflügelten Wort geworden".[3] Ferner ist es völlig gleich, mit welchen Mitteln die Einheit des Eindruckes erreicht wird. Im Romane wird verlangt, daß Handlung, Charaktere und Lokal in entsprechendem Verhältnisse, je nach der Spielart des Romanes, aber doch in genügendem Maße alle drei behandelt werden; der Zweck der Short-story erlaubt ihr, die eine oder andere dieser Forderungen nicht zu erfüllen.[4] Poe's schon mehrfach erwähnte Short-story „The Murders in the Rue Morgue" fesselt weder durch eingehende Charakteristik noch durch interessante Milieuschilderung. Dasselbe ist z. B. auch der Fall in seiner pseudowissenschaftlichen Geschichte „A Descent into the Maelstrom". Die einzige Frage, die sich dem Leser aufdrängt,

[1] Matthews, a. a. O., S. 22.
[2] Atlantic Monthly, Nr. 90, S. 249.
[3] Wülker, a. a. O., Bd. II, S. 339.
[4] Atlantic Monthly, Nr. 90, S. 244 ff.

iſt: Wie wird es ausgehen? Wird der Mann aus dem Waſſertrichter herauskommen? Andererſeits iſt z. B. in den Geſchichten von M. Barrie in der Sammlung „A Window in Thrums“ die Handlung ziemlich unbedeutend. Das Intereſſe wird lediglich durch die herzlich-warme Schilderung der Menſchen und des Milieus erreicht.

Was die äußere Form anlangt, ſo kann ſie ganz beliebig ſein, eine Icherzählung, eine Erzählung in der dritten Perſon oder in Briefen: „Whatever its form, it should have symmetry of design“.[1] Das Wie paßt ſich vollſtändig dem Was an.

Matthews zählt außer „compression“ noch „originality, ingenuity, . . . and, not infrequently, a touch of fantasy“[2] als Hauptkennzeichen einer Short-story auf. Allerdings wird gerade der Schriftſteller, der Short-stories ſchreibt, bei der großen Zahl von erſcheinenden Short-stories nach möglichſter Originalität ſtreben müſſen. Doch abgeſehen von dieſem praktiſchen Geſichtspunkte ſind das zu allgemeine Kennzeichen. Dieſe Eigenſchaften ſind mehr oder weniger immer notwendig; jeder Schriftſteller muß ſie zeigen, wenn er etwas hervorbringen will, das der Beachtung wert iſt. Am treffendſten ſind die Regeln, die Poe in der ſchon erwähnten Kritik von Hawthorne's Short-stories gibt, und die man das Formalgeſetz für die Abfaſſung einer Short-story nennen kann: „A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction. The idea of the tale has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided“.[3]

Es bleibt übrig, über den Inhalt Einiges zu ſagen. Ein Roman muß eine gewiſſe Spannungsweite haben. Die verſchiedenartigſten Elemente finden ihren Platz und ihre Berechtigung in ihm durch Beziehung auf die Hauptidee; einander völlig entgegengeſetzte Gefühle werden erregt;

[1] Matthews, a. a. O., S. 71.
[2] ibid., S. 59.
[3] Choice Works, S. 636f.

wie in einer Symphonie jubelt und lacht das Herz bald im Glück, bald fließen Tränen des Schmerzes, oder die Kobolde des Humors treiben ihr munteres Spiel. All das kann die Short-story auch geben, aber in kleine Einzeldarstellungen zertrennt; sie ist einem heiteren oder ernsten Liede etc. vergleichbar. Während sie einerseits ohne Schaden ein sehr wichtiges Stoffgebiet, die Liebe, beiseite lassen kann,[1] kann sie andererseits alles in ihr Bereich ziehen, zumal nach der Meinung Perry's im Atlantic Monthly[2] dem Verfasser einer Short-story einige dem Romandichter im allgemeinen versagte „opportunities", wie Perry sie nennt, zur Verfügung stehen, mit denen eine Erweiterung des Stoffkreises dem Romane gegenüber verknüpft ist: der Leser eines Romanes wird verstimmt, wenn dieser lehrhaft oder moralisch, wenn er ein „sermon" ist, aber „there is sometimes no great harm in a sermonette". Wenn ferner im Romane ein Problem gestellt wird, muß es der Autor lösen, oder doch wenigstens seine eigene Meinung geben. Die Short-story hat das nicht nötig. Sie stellt sich selbst als Problem hin und überläßt es dem Leser, eine Lösung zu finden. Ein treffliches Beispiel bietet hierfür F. Stockton's „The Lady or the Tiger": Ein Barbarenfürst pflegt auf folgende Weise „Recht zu sprechen": Er hat eine Arena bauen lassen. In dieser befinden sich auf der seinem Platze gegenüber liegenden Seite zwei Türen nebeneinander. Der Beschuldigte hat die Wahl, welche er öffnen will. Aus dieser Wahl ergibt sich jenachdem seine „Schuld" oder seine „Unschuld". Denn aus der einen kommt ein Tiger, der den „Schuldigen" auffrißt, aus der anderen eine junge, schöne, reiche Dame, mit der der „Unschuldige" unverweilt Hochzeit machen muß. Nun hat ein Jüngling gewagt, seine Augen in Liebe zu der Tochter des Fürsten zu erheben. Seine Unschuld zu beweisen, soll er die schwere Wahl zwischen den beiden Türen treffen. Das Mädchen, das in Erfahrung gebracht hat, wo sich der Tiger, wo die „Braut" sich befinden wird, gibt ihm, der in der Arena dem Fürsten seine Reverenz macht, unbemerkt ein Zeichen. Wozu sie sich aber entschließt, welchem von beiden sie den Geliebten überantwortet, ob dem gräßlichen Schicksale, von der hungrig-wütenden Bestie zerfleischt zu werden, oder ob sie ihn rettet, damit er mit einem anderen schönen Weibe weiterlebt, das wagt der Autor nicht zu entscheiden; er ruft den Leser zu Hilfe und überläßt dem Verblüfften die Lösung: „The question of her decision is one not to be lightly considered, and it is not for me to presume to set myself up as the one person able to answer it. And so I leave it with all of you: which came out of the opened door — the lady or the tiger?"[3]

[1] Matthews, a. a. O., S. 18ff.
[2] Atlantic Monthly, Nr. 90, S. 247f.
[3] E. C. Stedman and E. M. Hutchinson, A Library of American Literature, Bd. XI, S. 180ff.

Dem Verfaſſer einer Short-story iſt es ferner möglich, auch aus dem abſtoßendſten Stoffe ein äſthetiſch ſchönes Werk zu bilden, da die Kürze ihm erlaubt, vieles Unſchöne und Häßliche zu unterdrücken und nur „the sunny places in the lives of extremely disreputable men" zu wählen, wie Bret Harte es tut in ſeinen Goldgräbergeſchichten. Auf ähnliche Weiſe kann er Darſtellungen des Schrecklichen, Krankhaften und Furchtbaren erzielen, die nicht abſtoßend wirken. Schließlich kann ſich die Short-story der „vaguest suggestions", eines „delicate symbolism", eines „poetic impressionism" bedienen, die nur ſie allein verwenden kann, denn es ſind „fancies too tenuous to hold in the stout texture of the novel". Eine Short-story kann völlig und ohne langweilig zu werden, als Allegorie durchgeführt werden und ſich bewegen in „the mystery of those twilight places where the vagrant imagination hovers for a moment and flutters on".

Aus alledem iſt zu erkennen, daß es für die Short-story keine Beſchränkung gibt, kein Gebiet, in das ſie nicht eindringen könnte: „the Short-story has limitless possibilities: it may be as realistic as the most prosaic novel, or as fantastic as the most ethereal romance".[1] Die Einteilung, die Nettleton in ſeinen „Specimens of the Short Story" gibt,[2] läßt einen Schluß auf die Verſchiedenheit des Stoffes zu. Er unterſcheidet acht Klaſſen: The Sketch; The Tale; The Allegory; The Detective Story; The Burlesque; The Story of Incident; The Local Color Story; The Psychological Story".

Schließlich könnte man verſuchen, die Beliebtheit der Short-story in Amerika zu erklären. Die Gründe ſind im Dichter, im Leſer und im Stoffe zu ſuchen. Zunächſt, vom Dichter und Leſer aus betrachtet, mag dieſe Beliebtheit ihren Grund in der Intenſität haben, die einen bedeutſamen Zug im Charakter des Amerikaners bildet. Läßt man den Zuſammenhang zwiſchen Intenſität und der Produktion einer Short-story in Bezug auf die Perſönlichkeit des amerikaniſchen Schriftſtellers gelten — natürlich könnte dies nur im allgemeinſten Sinne behauptet werden — ſo iſt das Folgende klar: die allgemeine Diſpoſition der Intenſität tritt bei der Kompoſition eines Werkes als Spannung auf; damit deren Eindruck nicht abgeſchwächt wird, darf ſie nicht zu lange andauern. Andererſeits iſt ſie, um die Erzielung eines Reſultates zu ermöglichen, ſtark. Aus dieſen beiden Gründen muß die Wirkung in kurzer Zeit zuſtandekommen, wobei nur ein Handlungsverlauf ausgeführt, nur eine Empfindung erregt werden kann. Damit iſt die Short-story gegeben.

Hinſichtlich des Leſers äußert ſich die Intenſität in einer recht praktiſchen Weiſe: eine ganz äußerliche, aber ſehr wichtige Folge iſt, daß der

[1] Matthews, a. a. O., S. 37.
[2] Atlantic Monthly, Nr. 90, S. 242.

amerikaniſche Leſer, der man of business, keine Zeit hat, einen dreibändigen Roman zu leſen. In der kurzen Spanne Zeit, die er für die Erholung übrig hat, iſt die Short-story das richtige Maß. Smith meint, daß ihre intenſive Kürze ganz allgemein mit der nervöſen Spannung, die faſt den Hauptgrundzug des amerikaniſchen Charakters ausmache, harmoniere, und daß die größtmögliche Ausnutzung des Details, die Beſtimmtheit, mit der ſie ihr Ziel zu erreichen ſuche, und die Wirkſamkeit der verwendeten Mittel auf verwandte Tendenzen in dem Gemüte des amerikaniſchen Durchſchnittsleſers treffe.[1] Dieſer Eigenart des Leſers kamen die Magazine entgegen, die ſich in Amerika ſehr blühend entwickelten und ſtets ein großes Bedürfnis nach Short-stories hatten. Da die amerikaniſchen Dichter ſich nicht, wie wiederum Smith angibt[2], geneigt fühlten, mit den erfolgreichen engliſchen Romanſchriftſtellern Dickens, Thackeray, G. Eliot, Bulwer etc., deren Werke in Amerika frei nachgedruckt wurden, in Wettſtreit zu treten, pflegten ſie mit Vorliebe die von den Engländern vernachläſſigte Short-story. Dieſes Beſtreben wurde dadurch unterſtützt, daß ſich gerade in Amerika Stoffe darboten, die in einer Short-story am beſten geſchildert werden können: „the very bigness of the United States, the variety of customs and dialects, the presence of the Indian and the negro, the social contrasts, the movement westward, the constant presence of frontier types of character — these offered an opportunity for the new genre not found elsewhere".[3] In der Short-story konnten die unerwartet und plötzlich entſtehenden und ebenſo ſchnell wieder verſchwindenden Zuſtände der Entwickelung des amerikaniſchen Lebens am beſten feſtgehalten werden. Große Beliebtheit gewann ſich die Short-story, beſonders nach dem Kriege, auch dadurch, daß ſie die einzelnen Landesteile miteinander bekannt machte, und ſo, die Schroffheit der Gegenſätze mildernd, das Ganze einte.

III. DIE SHORT-STORIES VON CHARLES EGBERT CRADDOCK[4]

Nur durch Vergleichung läßt ſich ein ſicherer Maßſtab für die Beurteilung eines Kunſtwerkes gewinnen. Um die Eigenart der Short-stories, die Craddock geſchrieben hat, erkennen zu können, iſt es angebracht, eine kurze Betrachtung einiger ihrer Vorgänger anzuſtellen.

[1] Smith, a. a. O., Spalte 22.
[2] ibid., Spalte 20f.
[3] ibid., Spalte 21.
[4] Pſeudonym für Miss Mary Noailles Murfree. Nach dem Vorgange der Schriftſtellerin wird dieſer Deckname auch hier beibehalten.

Es erſcheint zweckmäßig, aus der großen Anzahl von Autoren einmal diejenigen herauszuwählen, deren Short-stories mit antithetiſcher Schärfe einen Gegenſatz zu Craddock bilden, und dann Craddock mit einem Autor zuſammenzuſtellen, deſſen Schaffen dem ihren verwandt iſt. So wird der Vergleich mit dem völlig Entgegengeſetzten zunächſt die allgemeinen großen Veränderungen hervortreten laſſen, die die Gattung der Short-story im Laufe der Literaturentwickelung erlitten hat; und durch das Zuſammenrücken mit dem Verwandten, dem gleichen Ziele Zuſtrebenden, wird ſich die beſondere Eigenart Craddock's ſcharf hervorheben.

Die Aufgabe dieſer Syntheſe wird ſein, in knappen Zügen einige Hauptetappen aus der Entwickelung der Short-story zu kennzeichnen. Es wird dabei auf Betrachtung des Ideengehaltes, der geſtellten Probleme und der Form ankommen. Der Ideengehalt ergibt ſich aus einer kurzen Darſtellung des Charakters und der Anſchauungen des jeweiligen Schriftſtellers; die Probleme laſſen ſich aus der Zielſtellung erkennen; bei der Betrachtung der Form iſt beſonderes Gewicht auf die Bewußtheit der Erfaſſung des Zieles zu legen, die ſich vor allem in der zur Erreichung des Zieles verwendeten und deshalb in die Betrachtung einzubeziehenden Technik ausdrückt.

Da der letzte der drei zu beachtenden Punkte — die Form — das Hauptprinzip für eine Syntheſe ſo verſchieden gearteter Geiſter iſt, wie ſie die Entwickelung der Short-story aufweiſt, wird auf ſeine Behandlung der Hauptnachdruck gelegt werden. Es wird ſich hier hauptſächlich um die Darſtellung der Haupttypen der Short-story handeln, deren Abweichungen ſchon gekennzeichnet worden ſind. Als tiefgehend wird ſich der Unterſchied erweiſen, der durch die großen Wandlungen im Ideengehalt und in der Problemſtellung bedingt iſt. Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß ſich die Darſtellung bei der Behandlung von Craddock's Short-stories auf breiteren Bahnen bewegen und mehr in Einzelheiten eindringen wird.

Die gegenſätzliche Baſis des Vergleiches, hauptſächlich im Hinblick auf Ideen und Probleme, bietet ſich in den Werken Irving's, Poe's und Hawthorne's, deren Schaffen die erſte Blütezeit der Short-story bedeutet. Gemeinſam iſt ihnen die Zugehörigkeit zur Periode der Romantik. Gemeinsam iſt ihnen auch die Art der Zielſtellung im allgemeinen für ihre Short-stories: ſie ſuchen einen beſtimmten Gedanken darzuſtellen, einen abſtrakten Satz zu beweiſen oder auszuführen, eine beſtimmte Gefühlsbewegung zu erregen. Dabei iſt das Ziel für jede Short-story ein anderes. So ſchildert Irving in „Rip Van Winkle“ die Folgen des Trinkens; in „The Legend of Sleepy Hollow“ zeigt er, wie berechnender Egoismus zu Schanden wird. Hawthorne ſtellt das Entſtehen eines falſchen Gerüchtes von der belangloſen, zufälligen Urſache bis zur breit

ausgemalten, mit allen Einzelheiten ausgeſchmückten Mordgeſchichte dar („Mr. Higginbotham's Cataſtrophe") oder er behandelt auf verſchiedene Weiſe ſein Lieblingsproblem, die Schuld, in die jeder Menſch verfallen iſt („The Minister's Black Veil"; „Fancy's Show Box"; „The Hollow of the Three Hills") usw. Poe gibt mit pſychologiſcher Feinheit die unheimlich ſcharfe Analyſe des Verbrechergewiſſens („The Tell-Tale Heart"; „The Black Cat") oder er malt ein farbenglühendes Bild des Grauſens vor dem Tode („The Masque of the Red Death") und der phyſiſchen und pſychiſchen Vernichtung („The Fall of the Houſe of Usher"). Bald verſetzt er den Leſer in atemloſe Spannung über ein ſcheinbar unauflößliches Geheimnis, das er allmählich mit logiſcher Schärfe aufdeckt („The Murders in the Rue Morgue"; „The Mystery of Marie Roget"; „The Gold Bug"; „The Purloined Letter"); bald geißelt er in ſatiriſcher Laune die wandelbare Schwäche und Torheit der großen Menge, die aus den lächerlichſten Gründen heute den, morgen jenen als Löwen des Tages ehrt („Lionizing"); oder er ſchreibt in gleicher Selbſtironie die ſatiriſche Lebensgeſchichte eines man of business, der alle die Berufe verflucht, zu denen die Eigenſchaften eines wirklichen Geſchäftsmannes nicht nötig ſind.

Trotz dieſer Gleichheit in der Zielſtellung iſt manche Verſchiedenheit unter den drei Autoren wohl bemerkbar.

IRVING

Irving, der Schöpfer und Hauptvertreter der „älteren Short-story", bringt die allgemeine romantiſche Stimmung, die ihn erfüllt[1], gern zum Ausdruck. Die gemeinſame Abſicht ſeiner Geſchichten, wie „Knickerbocker's History of New York", „Rip Van Winkle", „The Legend of Sleepy Hollow" iſt, die Vergangenheit der Heimat poetiſch zu verklären, ſie mit dem Zauber der Romantik zu umſpinnen, ihr künſtlich eine Patina der Tradition zu verleihen, die nur lange Vergangenheit gibt. Zur Verkörperung dieſer Stimmung bedient er ſich in „Rip Van Winkle„ und „The Legend of Sleepy Hollow" eines ſchon vorhandenen Stoffes. Die Idee zu „Rip Van Winkle" hat ihm Scott mitgeteilt[2]; die Sage von dem Reiter, der ſeinen Kopf in der Hand trägt, iſt auch eine nicht unbekannte. In der Ausführung der Geſchichte zeigt ſich die Technik der „älteren Short-story": Irving erzählt eine Geſchichte hauptſächlich um der Geſchichte willen. Ihn feſſelt mehr das, was ſich ereignet und wie es ſich ereignet, als die Wirkung, die er vermittelſt ſeiner Erzählung erreichen kann und will. In der Art und Weiſe wie Wackernagel die „Erzählung" definiert[3], fließt die Darſtellung friedlich dahin. Nach nicht

[1] ſiehe oben S. 2.
[2] ſiehe oben S. 2.
[3] ſiehe oben S. 19.

zu kurzer Expoſition mit liebevoller Lokal- und Charakterſchilderung ſtrebt ſie unter angemeſſener Entwickelung der leitenden Idee in epiſcher Weiſe ohne drängendes Haſten oder Überſpringen zum Höhepunkte, um dann ſanft in der Art zu enden, in der Stifter manche ſeiner Geſchichten ausklingen läßt: ohne wirklich abſchließendes Ende leben die Hauptperſonen für unbeſtimmte Zeit noch weiter. Rip ſitzt als lebendige „chronicle of the old times before the war“[1] noch manches Jahr unter dem neugemalten Wirtshausſchilde und erzählt ſeine Geſchichte; Crane verſchwindet zwar aus Sleepy Hollow, lebt aber in New-York weiter als „a justice of the Ten Pound Court“[2]. Dabei ſind manche epiſodiſche Einzelheiten in die Erzählung eingefügt, die für die Idee ohne Belang ſind, die aber den Geſamteindruck reizvoll ſchmücken und beleben; z. B. die Geſtalt des Hüters der Ordnung bei der Wahlverſammlung in „Rip Van Winkle“, dieſes „knowing self-important old gentleman, in a sharp cocked hat“[3], der ſich vorſichtig zurückzieht, als es ſich darum handelt, Rip's Gewehr in Sicherheit zu bringen, um dann, nachdem dieſe Gefahr vorüber iſt, wieder zu erſcheinen und voll Wichtigkeit der Meinung der Menge den Weg zu zeigen. Die Schilderung der Ichabod Cranes „to every symptom of culinary abundance“[4] offenes Auge reizenden Dinge, die mit Daudet's anziehender Anſchaulichkeit geſchrieben[5] und für die Erkenntnis von des berechnenden Schulmeiſters Charakter wertvoll ſind, gehören unter dem Geſichtspunkte ihrer breiten Ausmalung und Wiederholung hierher; aber man möchte ſie ebenſowenig miſſen wie die anmutigen Naturſchilderungen, die die Handlung umkleiden. Leiſe durchklingendes Pathos macht die Geſtalten anziehend. Wer könnte nicht mit dem armen Rip, deſſen Flucht vor der keifenden Ehehälfte dem Leſer ein Lächeln entlockt, fühlen, wenn ſich bei ſeiner Rückkehr nach dem zwanzigjährigen Schlafe die Liebe zu Weib und Kind ſo rührend zeigt? Die öde Leere und Verlaſſenheit ſeines Hauſes bewegt ihn ſo ſehr, daß er trotz aller Furcht, mit der er ins Haus getreten war, „expecting every moment to hear the shrill voice of Dame Van Winkle“,[6] ſehnſüchtig nach Weib und Kind ruft: „this desolateness overcame all his connubial fears — he called loudly for his wife and children“[7]. Dabei ſtrahlt feiner, unaufdringlicher Humor auf die Charaktere ein mildes und befreiendes Licht, das das Dunkel zerſtreut, in welches ihr Geſchick ſie hüllt.

[1] Sketch Book, S. 62.
[2] ibid., S. 441.
[3] ibid., S. 58.
[4] ibid., S. 425.
[5] vgl. Daudet, Lettres de mon Moulin: Les trois messes basses.
[6] Sketch Book, S. 56.
[7] ibid., S. 56.

Mit Poe und Hawthorne beginnt die „moderne Short-story". Ihr Charakteriſtikum iſt ſchon erwähnt worden: ſie hat nicht mehr Intereſſe an der beſonderen Veranlagung eines Menſchen und an den beſtimmten Verhältniſſen, die eine beſtimmte Charakterſeite zur Reaktion bringen, ſondern nur an dem Reſultate dieſes Zuſammentreffens von Menſch und Umwelt. Hauptſache und Ziel iſt ihr der Effekt, der Eindruck auf den Leſer. Damit iſt klarſte Erfaſſung des beſtimmten beabſichtigten Eindruckes das Wichtigſte. Es iſt oben auf das pſychiſche Verhalten des Dichters der „modernen Short-story" hingewieſen worden: er faßt zuerſt das Ziel ins Auge und wählt danach die erforderlichen Charaktere und Umſtände. Als ein ſehr glücklicher Umſtand muß es bezeichnet werden, daß dieſe Annahme, die bewußte Zielerfaſſung ſei der Anfang des Prozeſſes, eine moderne Short-story zu ſchreiben, durch ſchriftliches Zeugnis beſtätigt wird. Aus Hawthorne's Notizbüchern läßt ſich erſehen, daß in ſeinem Geiſte der Gedanke, das Ziel, das er in einer Short-story zum Ausdruck brachte, meiſt ſchon lange entſtand, bevor er ihn in einer Geſchichte verwirklichte. Er ſchrieb ihn als eine kurze Notiz in ſein Tagebuch nieder und umkleidete dann erſt das abſtrakte Problem mit einer Handlung und mit Charakteren. Er tat dies mit vollkommener Bewußtheit, wie aus der von Schönbach ausgeführten Vergleichung von Hawthorne's American Note Books mit ſeinen Short-stories klar wird. Über die Aufſtellung der abſtrakten Sätze ſagt Schönbach: „Hawthorne's dichteriſche Arbeit ſetzt ſich immer aus zwei geſonderten Prozeſſen zuſammen. Einmal der Feſtſtellung eines ganz abſtrakten Problems, das ohne Anlehnung an Reales in der einfachſten Form aufgerichtet und dann nach ſeinen verſchiedenen Möglichkeiten hin ausgedacht wird"[1]. Wie für Hawthorne's Schaffen im allgemeinen, gilt dies für die Short-stories im beſonderen: „ . . . ihre Entſtehung läßt ſich bis zu einem gewiſſen Punkte nachweiſen. Die amerikaniſchen Tagebücher enthalten eine große Anzahl von Stellen, an denen Probleme für dichteriſche Bearbeitung in allereinfachſter Form, als abſtrakte Sätze, verzeichnet ſind. Ein bedeutender Teil davon iſt in den uns bekannten kleinen Erzählungen und Skizzen Hawthorne's wirklich ausgeführt worden".[2] und: „ . . . das Verhältnis von Hawthorne's Notizbüchern zu den erſten Schöpfungen ſeines Genius . . . die beſten Zeugniſſe für die Entſtehungsweiſe dieſer kleinen Erzählungen und Skizzen. Es iſt bei allen Stücken, die etwas Handlung enthalten, ein pſychologiſches Problem, das in kürzeſter Faſſung vom Autor formuliert und dann, wenn es ihn hinlänglich anzieht, mit äußerer Geſtalt bekleidet wird".[3]

[1] Schönbach, a. a. O., S. 279.
[2] ibid., S. 333.
[3] ibid., S. 338.

HAWTHORNE

Hawthorne's Short-stories ſelbſt mögen hier an zweiter Stelle behandelt werden, obgleich ſeine Bedeutung ſpäter als die Poe's allgemein erkannt wurde. Aber Hawthorne's Short-stories nehmen zwiſchen denen von Irving und Poe eine Mittelſtellung ein, wenn man als Kriterium der modernen Short-story die Verlegung des Hauptnachdruckes auf den Höhepunkt, auf das Ende annimmt. Hawthorne iſt der Schöpfer des Typus A der im zweiten Teile aufgeſtellten Reihe.[1]

Wenn Irving ein gleichſeitiges Dreieck zeichnet, wobei er alle Hilfskonſtruktionen ſelbſt vornimmt, auch den einen und anderen Hilfskreis als Verzierung voll ausführt, alle Linien ſelbſt zieht und dabei für ſelbſtverſtändlich, nicht der Mühe beſonderer Betonung wert hält, daß dieſes Erzeugnis eine beſtimmte Geſtalt hat und eine beſtimmte Wirkung auf das Auge ausübt, malt Hawthorne das ſchon fertige Dreieck rot aus, um dadurch die beſtimmte Geſtalt ſchärfer vom weißen Papiere abzuheben und die Wirkung zu erhöhen. Und Poe erzählt nur von der Wirkung, dem Eindruck, den ein flammend rotes Dreieck von grotesker Form auf ſeine Sinne gemacht hat, und den er im Leſer wiederzuerwecken wünſcht. Man kann ganz wörtlich ſagen, Hawthorne malt eine Situation aus. Dieſe Art der Darſtellung — liebevolle Behandlung der Einzelheiten in den Grenzen der „modernen Short-story" — liegt in der Beſchaffenheit des Zieles, das Hawthorne ſich wählt. Er will nicht den Eindruck, den ein einzelnes Geſchehnis macht, erzielen, ſondern er zeigt ein Verhältnis von Charakter zu Charakter oder zu Umſtänden. Das kann in einer Short-story nicht in langer Wechſelwirkung, ſondern nur in einem einzigen Augenblicke, gewiſſermaßen einem Querſchnitte, geſchehen. Es iſt natürlich, daß, wie Leſſings Maler den fruchtbarſten Augenblick, er dafür die prägnanteſte Situation wählt. Indem er in dieſer einen Situation das Verhältnis nach jeder Seite hin und mit möglichſter Intenſität zur Darſtellung bringt, erreicht er die höchſte Wirkung, die ſich aus der Betrachtung des ganzen Verhältniſſes gewinnen läßt. Canby führt einige dieſer in einem kurzen Satze feſtgehaltenen Situationen an: „To have ice in one's blood." „A phantom of the old royal governors, — on the night of the evacuation of Boston by the British." „The print in blood of a naked foot to be traced through the streets of a town." . . . Howe's Masquerade was made from the second of these items".[2] Der Inhalt dieſer Zielſätze iſt meiſt ein Charakterproblem, eine ethiſche oder pſychologiſche Frage[3]. Dieſe Qualität der Probleme für ſeine

[1] ſiehe oben S. 27.

[2] Canby, a. a. O., S. 261; vgl. ferner die bei Schönbach, a. a. O., S. 334ff, aus den American Note Books, I angeführten Situationen.

[3] Canby, a. a. O., S. 252: „The subject-matter of the Twice-Told Tales is character, ethics, and the nature of the soul".

Geſchichten findet ihre Erklärung in der ſtreng puritaniſchen Erziehung, die Hawthorne genoſſen hat. Der Ideenkreis des Puritanismus umfaßt neben einer Neigung zum Didaktizismus ein tiefgehendes Intereſſe für alles Seeliſche.[1] Wie das pſychologiſche Intereſſe in der Stellung der Ziele, ſo macht ſich die didaktiſche Veranlagung in Hawthorne's Technik bemerkbar. Oft, und beſonders in den Geſchichten, die einen ihn tief bewegenden Gedanken enthalten, begnügt er ſich nicht damit, ſein abſtraktes Problem durch die Erzählung poetiſch erfaßbar zu machen, ſondern er fügt Reflexionen darüber in den Gang der Geſchichte ein und hängt auch wohl am Ende eine „Moral" an.

Am „Snow Image"[2] läßt ſich einmal die Entwickelung einer Geſchichte aus dem abſtrakten Gedanken und ferner das unkünſtleriſche Moraliſieren am Ende beobachten. Die Idee zu dieſer Geſchichte findet ſich in den American Note Books: „To describe a boyish combat with snowballs, and the victorious leader to have a statue of snow erected to him. A satire on ambition and fame to be made out of this idea. It might be a child's story = The Snow Image".[3] Die Kindergeſchichte und die Satire arbeitet Hawthorne in allegoriſcher Weiſe aus. Er will zeigen, daß man nicht alle Dinge nach dem gleichen Maßſtab meſſen und auf gleiche Weiſe behandeln dürfe. Auf dieſes Ziel weiſen im Verlaufe der Geſchichte Charaktere und Handlungsweiſe der Perſonen in höchſt künſtleriſcher Weiſe hin. Aber das genügt ihm nicht; er faßt ſeine Abſicht in Form eines abſtrakten Gedankens, einer Reflexion, noch einmal zuſammen: „It behoves men, and ſpecially men of benevolence, to consider well what they are about, and, before acting on their philanthropic purposes, to be quite sure that they comprehend the nature and all the relations of the business in hand. What has been established as an element of good to one being, may prove absolute mischief to another".[4]

„The Hollow of the Three Hills",[5] eine der zahlreichen „Schuldgeſchichten" Hawthorne's, iſt ein ſehr gutes Beiſpiel für die Art, wie Hawthorne eine Situation in dem oben erläuterten Sinne darſtellt. Ein junges Weib, das Eltern, Gatten und Kind verlaſſen und durch ein Sündenleben Schande und Kummer über ſie gebracht hat, iſt von Reue erfaßt. Hawthorne wählt den Augenblick, wo ſie in ſchuldvoller Angſt und Sorge eine zauberkundige Alte über das Schickſal der Verlaſſenen befragt. Er ſchildert die wirkungsvollſte Situation: die Erteilung der Auskunft.

[1] Dibelius, Engliſche Romankunſt, Bd. I, S. 217.
[2] L. Herrig, The American Classical Authors, S. 354ff.
[3] Schönbach, a. a. O., S. 335.
[4] L. Herrig, a. a. O., S. 361.
[5] Twice-Told Tales, S. 203ff.

Mit wenigen Zügen ſtellt er zunächſt die Perſonen der beiden Handelnden hin, das junge Weib, dem Reue und Kummer die Schönheit genommen haben, die alte in Lumpen gekleidete Hexe, dann den unheimlichen Ort des Zuſammentreffens: Eine tiefe, runde Einſenkung zwiſchen drei Hügeln, auf deren Boden verfaulte Baumſtämme neben einem Tümpel grünfauligen Waſſers liegen. Kalter Oktoberwind pfeift darüber hin, die letzten Sonnenſtrahlen beleuchten nur noch die Hügel und laſſen die Höhlung im Dunkeln. Der erſte Satz hebt den Leſer in das Land der Phantaſie, wo das Unmögliche möglich iſt. Zauberiſche Kraft bringt Kunde aus der Vergangenheit. Dabei iſt die Wirklichkeit mit außerordentlicher Treue gemalt, und es iſt beachtlich, wie die Anſchaulichkeit auf die beſondere Art erreicht wird, die in dieſer Geſchichte nötig iſt. Kunſtvoll iſt das Entſtehen deutlich unterſcheidbarer Laute und Stimmen aus dem gemurmelten Gebete der Hexe in einem durch das Auge erfaßbaren Bilde geſchildert. Im Gegenſatz hierzu verwendet Hawthorne nur Verba des Hörens zur Schilderung der Dinge, deren Vorſtellung vor dem inneren Auge des lauſchenden Weibes erweckt werden soll. Sie hört die Unterhaltung der Eltern, deren Worte ſo klingen, als ob ſie in einem Zimmer geſprochen würden. Sie hört das Rütteln der im Winde ſich bewegenden Fenſterflügel, das Ticken der Uhr, das Praſſeln und Krachen des brennenden Holzes im Kamine und das Zuſammenfallen der glühenden Scheite. Das gibt ihr eine Vorſtellung von dem Zimmer im Elternhauſe, als ſähe ſie es mit Augen. Ebenſo ſind es Schreie, Seufzer, Geſang, Lachen, Kettenraſſeln und Peitſchenhiebe, die ihr das Bild des Irrenhauſes malen, in dem die Stimme ihres betrogenen Gatten immer von neuem die Geſchichte ſeines Leides erzählt. Der Klang der Totenglocke, der langſame Schritt der Leidtragenden, das Schleppen ihrer Trauergewänder auf dem Boden, die Stimme des Geiſtlichen, der aus dem Buche lieſt, deſſen Blätter im Winde raſcheln, ſtellen den Trauerzug mit ihres Kindes Leiche faſt plaſtiſch dar.

Bei Hawthorne ruhen Ziel und Mittel auf der Baſis pſychiſcher Geſundheit. In den kleinen Gärtchen, in denen er den Leſer auf verſchlungenen Pfaden herumführt, weht friſche, kühle Luft; und aus allen den allegoriſch-ſymboliſchen Häuslein, die er aufbaut, erblickt man doch immer wie durch klare Glaswände die vom hellen Sonnenlichte beſchienene Wirklichkeit. Anders verhält es ſich bei dem dritten Meiſter der romantiſchen Short-story, bei Poe, dem „veritable offspring of passion and adventure“.[1]

[1] Choice Works, Baudelaire's Einleitung, S. 5.

POE

In Edgar Allan Poe findet die Romantik ihren vollſten Ausdruck. Romantiſch iſt ſein Leben und ſein Schaffen. Ein Hauptelement dieſes komplizierten Charakters, den man „die Geſamtverkörperung der modernen Pſyche“[1] genannt hat, iſt außergewöhnliche Empfindſamkeit für die feinſten pſychiſchen Vorgänge.* Die beſondere romantiſche Färbung dieſer Anlage bringt es mit ſich, daß ihm die Probleme, die das tägliche Leben und die Seele des Alltagsmenſchen bieten, nicht genügen: er behandelt Ausnahmefälle. Dazu kommt, daß die Senſibilität ſeines leidenſchaftlich empfindenden Gemütes und ſeiner auf die geringſte Beeinfluſſung reagierenden Nerven durch Alkohol und Opium krankhaft erhöht wird. Es befriedigt ihn nicht, die geſteigerten Gefühle und übermenſchlichen Leidenſchaften des romantiſch veranlagten Individuums zu ſchildern, ſondern er verſenkt ſich mit immer gleicher Begier in das Studium des pſychiſch Krankhaften, des Grotesken und Schauerlichen. Andererſeits befähigt ihn eine außerordentliche Begabung für Mathematik und Analyſe, die verwickeltſten logiſchen Rätſel klar und anſchaulich zu löſen. Mit dieſer Verſtandesſchärfe iſt weiter die Fähigkeit der realiſtiſch getreuen Auffaſſung und Wiedergabe der Wirklichkeit, der auch nicht das geringſte Objekt entgeht, das zur Erreichung des beabſichtigten Effektes beitragen könnte, und eine ihr ſcheinbar widerſprechende wundervoll fruchtbare und originelle Phantaſie verbunden, von deren Schwingen getragen ſein Geiſt farbenglühende Bilder der Pracht des Orientes und der Renaiſſance ſchaut.

Zwei Zeilen eines Gedichtes von Poe drücken den Inhalt ſeiner Short-stories in nuce aus:

„And much of Madness, and more of Sin
And Horror, the soul of the plot“![2]

Dieſe Worte ſind die Quinteſſenz ſeines dichteriſchen Schaffens. Er ſchritt oft Pfade, die nicht jeder Geiſt zu ſchreiten wagt; Pfade, auf denen das Auge Bilder ſieht, die die Nervenfäden vor Schrecken ſich krümmen machen, und die an Schauerlichkeiten und phyſiſch Abſtoßendem mit denen der modernen Naturaliſten wetteifern. Poe beſchäftigte ſich mit der Frage der Verwandtſchaft zwiſchen Genie und Wahnſinn: „the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftieſt intelligence — whether much that is glorious — whether all that is profound — does not spring from disease of thought — from *moods* of mind exalted at the expense of the general intellect“.[3] Auch in

[1] ſiehe L. P. Beß, Edgar Poe in Deutſchland, in: Die Zeit, Heft XXXV, Wien 1903.
[2] Choice Works, S. 343.
[3] Choice Works, S. 331.

ſeinem Geiſte liegen Krankhaftes und Geſundes eng nebeneinander. Er hat die Fähigkeit, die Vorſtellungen ſeiner kranken Einbildungskraft zu veranſchaulichen; gleichermaßen iſt ſein Geiſt imſtande, mit klarer, logiſcher Folgerung die Wahrheit aufzufinden und den Prozeß des ſchrittweiſen Näherkommens darzuſtellen.

Was die Form, bezw. die Technik anlangt, ſo iſt Poe der Schöpfer und Vollender zugleich des Typus B der „modernen Short-story". Er ſucht den beabſichtigten Eindruck auf den Leſer dadurch zu erreichen, daß er den Nachdruck, das Hauptintereſſe völlig auf das Ende ſeiner Geſchichten konzentriert. Das bewirkt er dadurch, daß er nur ein einziges Geſchehnis als Höhepunkt herausarbeitet, und daß alles, was vorher erzählt wird, als Vorbereitung für dieſen Schlußeffekt dient. Vom erſten Worte an deutet alles auf das Ende hin, ohne es direkt zu enthüllen. Ohne die geringſte Abweichung bewegt er ſich — bei völliger Wahrung der Einheit des Tones — in gerader Linie auf das Ziel los. Mit der Schilderung des äußeren Geſchehens wird zugleich die Gefühlswirkung erreicht. Das kommt vor allem in den Detektivgeſchichten zum Ausdrucke, deren ganze Handlung nur zur Erzeugung des beabſichtigten Gefühlseindruckes, nämlich des Gefühls der Löſung, dient.

Hinſichtlich der bewußten Erfaſſung der Ziele ſeiner Short-stories ſind für Poe nicht ſo poſitive ſchriftliche Beweiſe für die einzelne Geſchichte beizubringen, wie ſie für Hawthorne deſſen American Note Books bieten. Aber viele ſeiner Äußerungen über die Abfaſſung eines dichteriſchen Werkes im allgemeinen laſſen erkennen, daß er die Abſicht, die er in einer Short-story ausführen wollte, genau bedachte und darnach die ſteigernde Wirkung der einzelnen Teile bemaß. Mag die Analyſe der Entſtehung ſeines „Raven" in „The Philosophy of Composition" die wirkliche Geneſis dieſes berühmten Gedichtes darbieten oder nur ein „afterthought" ſein, die folgenden Bemerkungen beweiſen deutlich, daß er von Anfang an wußte, welchen lange nachhallenden Schlußakkord und wann er ihn anſchlagen würde, um die genau berechnete Wirkung völlig zu erreichen: „the end, where all works of art should begin".[1]

„Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen ... There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis — or one is suggested by an incident of the day — or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative — designing, generally, to fill in with des-

[1] Choice Works, S. 666.

cription, dialogue, or autorial comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent. — I prefer commencing with the consideration of an *effect*".[1]

Wem aber dieſe Gedanken willkürlich und vielleicht nur des Syſtems willen ausgedacht erſcheinen, der muß die Behauptung von Poe's Zielbewußtheit als berechtigt anerkennen, wenn er einen Blick auf deſſen Technik wirft. Seine unerſchöpfliche Phantaſie bringt ihm das nötige Material an Situationen, Charakteren und Lokal, das er mit logiſcher Berechnung aufeinander baut, bis die notwendige Höhe erreicht iſt. Die vollendete Tatſache der kunſtvollen Durchführung eines beabſichtigten Zieles läßt ſodann folgende Sätze aus der „Philosophy of Composition" als notwendig wahr und für ſeine Arbeitsweiſe maßgebend erſcheinen: „It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation by making the incidents, and especially the tone at all points tend to the development of the intention" ... „Keeping originality *always* in view — for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest — I say to myself, in the first place, „Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select? Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone — whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone — afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect".[2] Und dieſe Tatſache der kunſtvollen Durchführung eines Zieles läßt ſich nicht anders erklären, als durch die Annahme, daß das Ziel und alle darauf berechneten Wirkungen genau vorbedacht ſind.

Die Detektivgeſchichten müſſen notwendigerweiſe bis ins einzelnſte durchgedacht ſein. Die Zeugenausſagen über die Morde in der Morgueſtraße[3] und die Umſtände, unter denen die Morde verübt ſind, müſſen ſo konſtruiert ſein, daß ſie auf der einen Seite ganz natürlich erſcheinen und dem gewöhnlichen Blicke keine Anhaltspunkte für die Entdeckung der Mörder geben. Zugleich aber muß es dem ſchärferen Geiſte Mr. Dupin's doch möglich ſein, die „peculiarity" herauszufinden, die in ihnen liegt und die ihm zur Baſis ſeiner Annahmen wird. Er wird ſchließlich zu der Hypotheſe geführt, daß ein Orang-Utang der Mörder

[1] Choice Works, S. 660.
[2] ibid., S. 660.
[3] ibid., S. 172 ff.

ſei. Dieſe Annahme wird durch die Erzählung des Seemanns, der ſeinen entlaufenen Orang-Utang abholen will, in jedem Punkte beſtätigt.

In „Ligeia“[1] offenbart ſich Poe's Kunſt der Analyſe krankhafter Seelenzuſtände. Er hat ſich mit dem Problem der Gewalt des Geiſtes über die Materie in eingehender, wenn auch wiſſenſchaftlich wertloſer Weiſe beſchäftigt.[2] „Ligeia“ iſt eine aus Opiumträumen und krankhafter Melancholie erzeugte Phantaſie über die Macht des Willens zum Leben über den Tod, eine „Rhapſodie in Proſa“[3] über den Gedanken Glanvill's: „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigour? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will“.[4] Das Ziel iſt eine Halluzination: die Erſcheinung einer Toten.

Ein Mann, der an dem Totenbette ſeiner zweiten Frau ſitzt, glaubt, daß die erſte ihm erſcheine. Um auch die kleinſte Seelenbewegung dieſes Mannes nach dem Ziele hin regiſtrieren zu können, läßt Poe alle Stimmungen, Einflüſſe, Entſchlüſſe und Handlungen, die mit den beiden Frauen zuſammenhängen, als eine Erinnerung in deſſen Gedächtniſſe vorüberziehen. Indem er die ganze Kette der phyſiſchen Geſchehniſſe durchläuft, gibt er zugleich jedes Glied der parallelen pſychiſchen Kette.

Man fühlt in dieſem Spiele von Urſache und Wirkung, in dem die geringſte fremde Handlung, der kleinſte Einfluß von außen her auf das Individuum, und umgekehrt deſſen Handeln auf die Umwelt einwirkt, gleichſam das Walten von G. Eliot's „inexorable law of consequence“. Wenn man Poe's Erzählungen lieſt, die mit Verſtandesſchärfe und feinem Kunſtempfinden geſchrieben ſind, wenn man weiter in Betracht zieht, was er als Kritiker und Theoretiker geleiſtet hat, dann iſt das Urteil unverſtändlich, das Karl Bleibtreu über ihn fällt: „Er iſt einfach eine Abnormität. Das ganze Gebiet des Verſtandes iſt für Poe einfach nicht da ... Poe hat auch viel Proſa geſchrieben. Vom künſtleriſchen Standpunkt aus ſind ſeine ſpannenden Senſationsnovellen gänzlich zu verdammen“.[5] Es iſt als ungerecht und falſch zurückzuweiſen.

DIE ROMANTIK DER DREI ROMANTIKER

Irving, Hawthorne und Poe gehören alle drei zur Romantik. Für Irving iſt die Romantik, ſeine romantiſche Sehnſucht, das primum agens zu ſeinen Geſchichten; für Hawthorne iſt ſie eines der Mittel zur Erreichung

[1] Choice Works, S. 337ff.
[2] ſiehe Stanton, a. a. O., S. 178.
[3] ibid., S. 178.
[4] Choice Works, S. 337.
[5] Karl Bleibtreu, Geſchichte der Weltliteratur, IV,2, S. 419f.

ſeiner Ziele; bei Poe iſt ſie Ausdruck des ganzen Individuums. Betrachtet man die Stellung des Einzelnen zur Romantik genauer, ſo läßt ſich leicht ein Qualitätsunterſchied dieſer Romantik wahrnehmen.

Irving's Romantik iſt, ohne daß dieſes Urteil den beſonderen Wert ſeiner anmutigen Schöpfungen, der in anderen Eigenſchaften begründet iſt, mindern könnte, eine gewiſſe hausbackene Durchſchnittsromantik: ſeltſame Geſchicke und Geſchehniſſe, deren Zuſtandekommen ſich nur durch das Einwirken übernatürlicher, außermenſchlicher Mächte erklären läßt. Dieſe Mächte üben einen in Dunkel gehüllten Einfluß von außen her auf das Leben der Menſchen aus. Urſache und Wirkung bedingen einander nicht; die Herrſchaft des Kauſalgeſetzes iſt aufgehoben. Das „Hausbackene" zeigt ſich in der natürlichen Erklärung eines ſcheinbar übernatürlichen Vorganges: „ ... for, in truth, as you must have known all the while, he was no goblin uſw".[1]

Hawthorne's Romantik folgt demſelben Prinzipe des zuſammenhangloſen, urſächlich nicht begründeten Geſchehens: Unbelebtes wandelt ſich in Belebtes; Zauberkraft überwindet Zeit und Raum; aus Wolkenſchimmer bauen ſich prächtige Paläſte auf; Gedanken, die im innerſten Herzen bewahrt werden, erſcheinen als dem Auge ſichtbare Dinge. Aber um die Lippen des Romantikers Hawthorne ſchwebt ein leiſes Lächeln, als ob er ſelbſt ganz genau wüßte, daß die wunderſamen Dinge, die er erzählt, nicht wirklich wahr ſind, und daß er ſie auch gar nicht ſo ernſt meint; daß ihm auch der Leſer ſeine himmliſche Eiſenbahn und ſeine Wolkenpaläſte nicht glaubt. In einer kurzen Wendung ſagt er es ihm ja auch ſelbſt immer, daß die wunderliche Geſchichte im Traumlande oder zu jener fernen Zeit paſſierte, als noch Wunder auf Erden geſchahen. Hawthorne kann dabei aber auch völlig ernſte Töne in ſeinen Zaubergeſchichten anſchlagen, wie „The Hollow of the Three Hills" zeigt. In dieſen Fällen berührt er ſich mit Poe.

Poe's Romantik iſt tragiſch zu nennen. Sie beruht nicht auf dem Spiele übernatürlicher Kräfte, ſondern entſteht durch eigenartiges Zuſammenwirken natürlicher, dem Kauſalgeſetze unterworfener Umſtände. Wenn Irving's und Hawthorne's Romantik eine äußerliche, nur durch von außen wirkende Kräfte bedingte iſt, ſo iſt Poe's Romantik innerlich. Sie beruht auf der Veranlagung und den Erlebniſſen des Individuums. Es iſt vor allem die Perſönlichkeit des Dichters, die ſich in den Geſtalten ſeiner Werke ausſpricht. Die dadurch entſtehende ſubjektive Romantik tritt in Gegenſatz zu der objektiven ſeiner beiden Vorgänger.

Andererſeits erreicht Poe durch Benutzung der ſeltſamſten und unerwarteſten „coincidences" völlig den Eindruck einer Wundergeſchichte;

[1] Sketch Book, S. 201.

aber er, deſſen Romantik intenſiver und umfaſſender iſt, als die der beiden anderen, iſt zugleich auch der größere Realiſt; denn dieſe wie Wunder wirkenden Geſchichten wie „The Goldbug" oder „The Murders in the Rue Morgue" ſind durch und durch aus natürlich erklärbaren Tatſachen aufgebaut. Er will auch gar nicht Wunderbares, Unwirkliches in ihnen erfinden, ſondern gerade zeigen, daß das reale Leben ſchon genug des wunderbar und unerklärlich Scheinenden bietet.

Schließlich iſt Poe auch fähig, ſeine Leſer in das Traumland zu führen, wo Wunder geſchehen. Er tut es aber dann nicht in Hawthorne's feiner Art, die immer natürlich, real bleibt, ſobald das Tor ins Wunderland paſſiert iſt, ſondern er malt in grotesken Zügen den „Angel of the Odd", der einem Zweifler handgreiflich den Glauben an „die Tücke des Objektes" beibringt.

HALE

Nach dieſer Rückſchau ins romantiſche Land wendet ſich der Blick dem realen Leben zu. Den Übergang von der romantiſchen zur realiſtiſchen Short-story bildet vielleicht die klaſſiſche Erzählung E. E. Hale's „The Man without a Country"[1], „the best sermon on patriotism ever written"[2]. In der Abſicht ſchließt ſie ſich an Hawthorne's Geſchichten an, der im allgemeinen immer eine moraliſche Wirkung im Auge hat. Hale will die Jugend zur Vaterlandsliebe erziehen. Er knüpft zu dieſem Zwecke an ein hiſtoriſches Ereignis, an Aaron Burr's Hochverrat, an und ſchildert, auch in Hawthorne's Technik, folgende Situation: Ein junger Offizier nimmt an dem Komplotte teil; bei der Verkündigung des Urteils verwünſcht er ſein Vaterland. Die Richter wandeln ſeine Strafe daraufhin in lebenslängliche Verbannung aus dem Vaterlande um. Er muß ſein ganzes Leben auf einem Schiffe zubringen, und nie darf der Name Amerikas vor ſeinen Ohren erwähnt werden, nie wird ihm Kunde von irgend etwas, das ſich in Amerika ereignet; aus dem Atlas wird ſogar die Karte Amerikas herausgeſchnitten — er hat ſeinem Wunſche gemäß kein Vaterland mehr bis zu ſeinem Tode. Es iſt ergreifend geſchildert, wie dieſes Schickſal allmählich ſchwerer und ſchwerer auf ihm laſtet. Die Geſchichte iſt mit ſolcher Realität dargeſtellt, daß man ſie lange Zeit für ein tatſächliches Vorkommnis gehalten hat.[3] Hale leitet ſo zu dem Realismus über, zu den Schriftſtellern, die nicht mehr nach ihrem Gutdünken und Bedürfnis den Stoff geſtalten und ändern, ſondern ihn nach ſeiner eigenen Geſetzlichkeit ſich entwickeln laſſen.

Doch iſt der Realismus, der im folgenden behandelt werden wird, nicht ein Realismus farbloſer Art, ſondern er iſt von ganz beſtimmter

[1] Stedman and Hutchinſon, a. a. O., Bd. VIII, S. 48 ff.
[2] Stanton, a. a. O., S. 192.
[3] Beers, a. a. O., S. 203.

Qualität: es ist Realismus des Milieus. Und jede Darstellung eines Milieus ist Schilderung eines kleinen Teiles der Wirklichkeit, wie ihre ursprüngliche Gestalt geändert und in eine besondere Form zeitlicher, örtlicher und geistiger Bedingungen gepreßt dem Auge erscheint.

Als Vertreter eines derartigen Realismus sei Charles Egbert Craddock, und zwar in enger, vergleichender Verbindung mit Bret Harte, behandelt.

CRADDOCK (UND HARTE)

In der ironisch-scharfen Be- und Verurteilung von Zola's „Le Roman expérimental" gibt Brunetière einige Ratschläge, durch deren Befolgung wahre Wirklichkeit erreicht wird.[1] Zunächst muß der Künstler das Leben beobachten, also seinen Stoff sammeln und ihn mit den Forderungen seiner Kunst in Einklang bringen; dann hat er eine Idee, „quelque chose d'humain", aus der Masse der Beobachtungen zu finden; und schließlich bleibt ein letzter Schritt zu tun: „Il faut trouver le milieu psychologique, et même géographique, où le personnage atteindra ce degré de vraisemblance qui est la vérité et la vie de l'œuvre d'art".

Ohne Zweifel muß der Heimats- und Milieudichter, wenn nicht gerade vollständig den umgekehrten Weg einschlagen, so doch den letzterwähnten Punkt zuerst in Betracht ziehen und immer im Auge behalten. Denn er setzt sich zum Ziele, ein bestimmtes „milieu géographique" wiederzugeben. Damit ist zugleich das „milieu psychologique" gegeben, und die Beobachtungen, die er zu machen hat, sind auf dieses bestimmte Gebiet konzentriert. Ebenso ist ihm eine gewisse Beschränkung in Bezug auf das menschlich Bedeutsame, die leitende Idee, auferlegt, die er in seinem Werke verkörpern will, und die der Dichter, der nicht mit den Absichten einer derartig geographisch bedingten Umgrenztheit an ein Werk geht, nicht zu beachten braucht.

Während dieser das entsprechende Milieu suchen muß, in dem seine vorgefaßte Idee wahrscheinlich am besten zur Entfaltung kommen kann, muß der Heimatsdichter im Gegenteil aus seinem gegebenen Stoffe die möglichen Ideen herausnehmen. Ihm ist insofern eine Schranke gezogen, als er nicht versuchen darf, eine Idee zur Darstellung zu bringen, die er nicht aus der Eigenart seines bestimmten Milieus in innerer und äußerer Hinsicht begründen kann. Es können zwar schließlich die gleichen Ideen sein, die beide Dichter behandeln; aber dabei besteht doch der Unterschied, daß dem einen die Fassung, die allein dazu harmonierende Form, in der er seine Idee bringen muß, von vornherein gegeben ist, der andere die Freiheit und Pflicht hat, sie erst zu suchen.

[1] Brunetière, Le Roman naturaliste, S. 137ff.

Da Craddock's Short-stories in die Klaſſe der Heimatsgeſchichten gehören, erſcheint es angebracht, die in der theoretiſchen Betrachtung der Short-story benutzte Reihenfolge der Beſprechung zu ändern und hier an erſter Stelle über den Inhalt zu handeln. Aus ihm ergeben ſich dann in gewiſſem Sinne von ſelbſt die Fragen nach dem Ziele, das in Verwendung dieſes Stoffes erreicht wird, und nach dem Wie, der Art und Weiſe, der Technik, mit der das Ziel verſinnlicht wird.

Der Stoff, aus dem Craddock ihre Geſchichten ſchafft, läßt ſich am einfachſten kennen lernen, indem wir das Aufwachſen — und damit das Hineinwachſen in das Milieu — der Dichterin ſelbſt verfolgen. Dazu ſind einige biographiſche Daten notwendig. Die ſind allerdings ziemlich ſpärlich und geſtatten faſt nur, ein äußeres Lebensbild, und auch dieſes nur in groben Umriſſen, zu zeichnen. Das Entſtehenlaſſen der Perſönlichkeit in ihrem inneren Weſen kann daraus nicht in der notwendigen Weiſe geſchehen. Die Entwickelung von der unbewußten Anſammlung der Kindheits- und anderer Eindrücke über ihre Verarbeitung unter dem beſtimmenden Einfluſſe gewiſſer geiſtiger und körperlicher Faktoren bis zur dichteriſchen Verwertung und Wiedergabe läßt ſich aus den wenigen Andeutungen Baskervill's[1] eher nur ahnen, als beſtimmt verfolgen.

Mary Noailles Murfree wurde in „Grantlands" bei Murfreesboro im Jahre 1850 geboren. Grantlands, das Eigentum ihres Großvaters mütterlicherſeits, war zu ſeiner Zeit das ſchönſte und reichſte Beſitztum der ganzen Umgegend. Ihr Vater war William R. Murfree. Deſſen Vorfahren waren in N.-Carolina anſäſſig geweſen, wo Mary's Urgroßvater an dem Kongreſſe teilnahm, der am 12. XI. 1776 zuſammentrat, um dem Staate eine Verfaſſung zu geben. Sein Sohn Hardy, der ſich im Unabhängigkeitskriege auszeichnete, ſiedelte als „Colonel" Murfree im Jahre 1807 nach Mittel-Tenneſſee über und ließ ſich in „Williamson County, on Murfree's Fork of West Harpeth River"[2] nieder. Mit dem kundigen Blicke des Anſiedlers fand er einen guten Platz; Beweis dafür iſt die fernere Entwickelung dar Stadt Murfreesboro, die ihm zu Ehren dieſen Namen erhielt. Wie Phelan angibt, iſt die Stadt ſelbſt einige Jahre Sitz des Gouvernements von Tenneſſee geweſen.[3] In gleicher Weiſe gedieh Hardy Murfree's Familie. Sein Enkel, Mary's Vater, hatte großen Landbeſitz in und außerhalb der Stadt Nashville, wo er ein geſuchter Rechtsanwalt war. Mary Murfree gehört alſo einer alteingeſeſſenen, dem älteren Kulturboden entſtammenden Familie an.

Sie erhielt eine gute Erziehung, die auch durch den Ausbruch des Bürgerkrieges nicht geſtört wurde. Durch dieſen wurde das Bildungs-

[1] Baskervill, Southern Writers, Bd. I, S. 357—404.
[2] ibid., S. 358.
[3] Phelan, History of Tennessee, S. 300.

weſen im Süden erheblich geſchädigt, wie aus einer Bemerkung Trent's in ſeinem Artikel „Dominant Forces in Southern Life“ [1] hervorgeht: „Indeed, any man born between 1850 and 1860 — and it is this class that best represents what the south is to-day, — unless he was favorably situated, obtained little education except such as he could pick up himself after the war was over“. Daß Mary Murfree's Erziehung ſie über den allgemeinen Bildungsſtand der höheren Tochter hinaushob, beweiſt eine Stelle aus einer ihrer Short-stories: Ein junger Rechtsanwalt, der im Gebirge lebt, will ſich mit einem Gebirgsmädchen verheiraten. Alle Einwände ſeines Freundes weiſt er ſchon vorahnend folgendermaßen zurück: „Trelawney broke the silence. „Education“, he said abruptly, „what does education accomplish for women in our station of life? They learn to write a fashionable hand that nobody can decipher. They take a limited course of reading and remember nothing. Their study of foreign languages goes ſo far ſometimes as to enable them to interject commonplace French phrases into their daily conversation, and render their prattle an affront to good taſte as well an insult to the understanding. They have converted the piano into an instrument of torture throughout the length and breadth of the land. Sometimes they are learned; then they are given over to „making an impression“, and are prone to discuss, with a fatal tendency to misapply terms, what they call „philosophy“. As to their experience in society, no one will maintain that their flirtations and husband-hunting tend greatly to foster delicacy and refinement. What would that girl“, nodding toward the log-cabin near Sunrise Rock, „think of the girls of our world who pursue „society“ as a man pursues a profession, who shove and jostle each other and pull caps for the great matches, and „put up“ with the others when no better may be had? She is my ideal of a modest, delicate young girl, — and she is the only sincere woman I ever saw. Upon my soul, I think the primitive woman holds her own very finely in comparison with the resultant of feminine culture“[2].

So kann nur jemand ſchreiben, der innerlich frei iſt und der ein höheres Ziel als die konventionelle nichtige und hohle „Bildung“ erreicht hat. Lahmheit hinderte das Mädchen ſeit früher Jugend, an den Spielen der Gefährtinnen teilzunehmen. Mary las infolgedeſſen viel; W. Scott und G. Eliot ſind ihre Lieblingsautoren geweſen.[3] Sie „became a constant student and reader of books“.[4] Das ſorglos glückliche Leben

[1] Atlantic Monthly, Nr. 79, S. 49.
[2] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 198f.
[3] Baskervill, a. a. O., S. 360.
[4] Stedman and Hutchinson, a. a. O., Bd. XI, S. 559,

in Nashville wurde jäh durch den Krieg unterbrochen. Der Vater verlor Gut und Geld; die Familie wandte sich nach dem mütterlichen Besitztum „Grantlands". Hier fand eine blutige Schlacht statt,[1] in der auch das Haus der Murfrees in Mitleidenschaft gezogen wurde. Wider ihr Erwarten ist dieses Haus lange Jahre der Wohnsitz der Familie gewesen. Die Eindrücke dieser Zeit sind in dem ersten Romane, den die Schriftstellerin schrieb, in „Where the Battle was Fought", 1884 im „Atlantic Monthly" erschienen, klar zu erkennen. Wie der Hintergrund, beruhen auch Handlung und Charaktere auf dem Bürgerkriege. Der Gegensatz zwischen dem den Südstaaten freundlichen Vater und dem der Union ergebenen Liebhaber ist naheliegend und öfter in der amerikanischen Literatur behandelt worden. Die prächtige Gestalt des ehrenwerten und hochherzigen Generals Vayne, der im Kriege für die Sache des Südens einen Arm geopfert hat, ist nach dem Leben gezeichnet,[2] und im Charakter der Heldin Marcia Vayne und in ihrem häuslichen Regimente ist wohl mancher persönliche Zug zum Ausdruck gebracht.

Etwas völlig Neues brachte der Sommeraufenthalt, den die Familie Murfree seit der Übersiedelung nach „Grantlands" ununterbrochen während der folgenden 15 Jahre in der Nähe von Bersheba-Springs nahm, einem kleinen Badeorte in den Gebirgen von Ost-Tennessee. Man muß sich die topographischen und ethnographischen Verhältnisse von Tennessee klarmachen, um die gewaltige Verschiedenheit verstehen zu können, die zwischen Land und Leuten im Westen und Osten des Staates herrscht.

Zwischen dem Becken der Großen Seen und dem Laufe des Mississippi auf der einen und dem atlantischen Ozeane auf der anderen Seite erhebt sich die langgestreckte Kette des Alleghany-Gebirges, das, wie Ratzel[3] angibt, in einer Länge von ca. 2000 km und einer durchschnittlichen Breite von 200 km das Land von Nordosten nach Südwesten durchzieht. Von den dadurch entstehenden Höhenunterschieden und den entsprechenden Abweichungen in klimatischer und kultureller Hinsicht gibt gerade der Staat Tennessee ein gutes Bild. Ratzel bemerkt: „Das charakteristischste Bild der Verhältnisse, die zwischen Gebirg und Mississippi hier herrschen, bietet der Staat Tennessee, welcher als ein Streifen von 1° 55′ Breite sich von der Unakakette bis zum Mississippi hinabzieht. Die verschiedenen Abschnitte, aus denen sich dieser verhältnismäßig schmale Landstreifen zusammengliedert, geben in ihrer Aneinanderreihung, wie sie hier in der Natur vorkommen, eine sehr gute Vorstellung von dem allmählichen Abfall und der Gliederung der Alleghanies gegen Westen zu".[4] Im

[1] Roosevelt, The Winning of the West, Bd. II, S. 406.
[2] Baskervill, a. a. O., S. 383.
[3] Ratzel, Amerika, Bd. I, S. 46f.
[4] ibid., Bd. I, S. 60.

Weſten befindet ſich eine reiche und geſegnete Niederung, das „Central Basin", in dem eine Bevölkerung lebte, die der Sklavenhilfe bedurfte und daher im Bürgerkriege auf Seiten der Südſtaaten ſtand. Anders iſt der Charakter des Landes im Oſten. Die Alleghanies, die als parallele, einförmige Ketten nebeneinander herlaufen, erheben ſich hier im ſüdlichſten Teile in unregelmäßiger Geſtalt zu ihrer größten Höhe. Das breite Tal des Tenneſſeefluſſes wird von einer großen Anzahl von Höhenzügen durchzogen, die von der öſtlichen Gebirgskette auslaufen oder mit ihr parallel gehen. Hier finden ſich die „Coves", weite, rings von hohen Bergen umſchloſſene Täler.[1]

Rooſevelt faßt die Schilderung von Oſt-Tenneſſee in folgenden Satz zuſammen: „The eastern part of what is now Tennessee consists of a great hill-strewn, forest-clad valley, running from northeast to southwest, bounded on one side by the Cumberland, and on the other by the Great Smoky and Unaka Mountains; the latter separating it from North-Carolina".[2] Bradford Torey, ein Ornithologe, der im „Atlantic Monthly" einige im feuilletoniſtiſchen Plaudertone gehaltene Aufſätze über ſeinen Aufenthalt in den Bergen von Tenneſſee erſcheinen ließ, ſpricht von Oſt-Tenneſſee als: „... this mountain world, where the visitor finds hills and valleys, creeks and waterfalls, the most beautiful of forests, with clearings, isolated cabins, straggling settlements, orchards and gardens ..."[3]

Hierher, in dieſe gebirgige Gegend, trug im 18. Jahrhundert der Strom der Einwanderung Anſiedler, die ſich in den Coves und an den Abhängen des Gebirges inmitten der ungeheuren Wälder, die das Land bedeckten, niederließen. Ihrem Urſprunge nach waren ſie presbyterianiſche Irländer: „The dominant strain in their blood was that of the Presbyterian Irish — the Scotch-Irish, as they were often called".[4] Um 1730 kamen dieſe Irländer in ziemlicher Anzahl nach Philadelphia und Charlestown und „pushing through the long settled lowlands of the sea cost, they at once made their abode at the foot of the mountains, and became the outposts of civilization."[5] Der alte Weſten, die Staaten zwiſchen Miſſiſſippi und den Alleghanies, war bald beſiedelt, und neue Bahnen wurden eröffnet; der große ferne Weſten begann ſeine Anziehungskraft auszuüben. So kam es, daß der Zug der Civiliſation, der bisher von Nord nach Süd und umgekehrt, durch die Täler der Alleghanies, gegangen war, ſich nun von Oſt nach Weſten wandte, um die waldige Felſenſchranke herumfloß oder ſie an einigen Stellen durchbrach und

[1] Ratzel, a. a. O., Bd. I, S. 62, Anm.
[2] Rooſevelt, a. a. O., Bd. I, S. 167.
[3] Atlantic Monthly, Nr. 75, S. 783.
[4] Rooſevelt, a. a. O., Bd. I, S. 102.
[5] ibid., S. 105.

die Gebirgler in der Abgeſchiedenheit ihrer „isolated cabins“ ſich ſelbſt überließ. Ungeſtört und unbeeinflußt lebten ſie nach der Väter Weiſe und bewahrten die alten Traditionen getreulich auf. In Kleidung, Lebensgewohnheit und Charakter ähneln ſie den Kämpfern um die Unabhängigkeit in ſo hohem Maße, daß ihre fortgeſchritteneren Zeitgenoſſen in ihnen das getreue Bild der Vorfahren erkennen. W. G. Ford überſchreibt einen Artikel im „Atlantic Monthly“, in dem er die Verhältniſſe der Gebirgler ſchildert, direkt „Our contemporary ancestors in the Southern Mountains“.[1] Er führt darin aus, daß in dieſen Waldgebirgen etwa $2^1/_2$ Millionen Menſchen wohnen, „Americans for four or five generations — who are living to all intents and purpoſes in the conditions of the revolutionary times“. Er nennt ſie einen Anachronismus und zeigt, wie die Abgeſchloſſenheit ſie in jeder Hinſicht innerlich und äußerlich gehindert hat, mit der fortſchreitenden Civiliſation gleichen Schritt zu halten. Wie den alten Pionieren bietet ihnen die Blockhütte, der erſte Vertreter amerikaniſcher Architektur, Schutz vor den Unbilden der Witterung. Meiſt beſteht ſie aus zwei nebeneinandergebauten Hütten; auf dem offenen Platze dazwiſchen, der durch ein Dach geſchützten „porch“, ſpielt ſich während des größten Teiles des Jahres das Familienleben ab. Das Charakteriſtikum der „log-cabin stage of life“ iſt der Mangel an Bequemlichkeiten jeder Art. Was im kleinen Laden des „Settlemint“ nicht zu finden iſt, entbehrt man. Das unumgänglich Notwendige verfertigt die geſchickte Hand ſelbſt. Frauen und Mädchen verſtehen es, auf dem Handwebſtuhle die Stoffe für die ſelbſtgefertigten Kleider zu weben, die die Familie trägt.

Auch die Sprache zeigt Verwandtſchaft mit der Vergangenheit: „The rude dialect of the mountains is far less a degradation than a survival. The Saxon pronoun „hit“ holds its place almost universally. Strong past tenses „holp“ for helped, „drug“ for dragged, and the like, are heard constantly; and the syllabic plural is retained in words in — st and others“.

In intellektueller und ethiſcher Hinſicht ſind ebenfalls altertümliche Züge zu finden. Die neuen, großen Ideen, die die geographiſche Ausdehnung der Vereinigten Staaten und die gewaltigen kulturellen Fortſchritte haben entſtehen laſſen, ſind nicht bis in die ſtillen Waldtäler gedrungen: „Appalachian Amerika may be useful as furnishing a fixed point which enables us to measure the progress of the moving world“. In politiſcher Beziehung handeln die Gebirgler wie ihre Vorfahren. Die Wahl der Beamten, des Conſtable, Sheriff, Judge uſw., iſt ihnen mehr eine Familien- und Parteiſache, als eine Angelegenheit, die das

[1] Atlantic Monthly, Nr. 89, S. 311 ff.

einzelne Individuum für sich selbst zu entscheiden hat. Sie folgen dabei „in the old feudal way" meist einem Führer. Der Begriff des Gesetzes ist ihnen noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Trotz aller Furcht davor zeigen sie oft eine naive Unbefangenheit bei Übertretung desselben. So können die „Moonshiners", die in ihren „stills" — verborgen gelegenen Gebirgsschlupfwinkeln und Höhlen — heimlich Whiskey brauen, die Berechtigung des Gesetzes, welches das verbietet, nicht verstehen.

Mit dem alten „revolutionary patriotism" sind die Gebirgler von Tennessee der Fahne der Union gefolgt, als im Bürgerkriege ihre Landsleute in der Ebene und der Staat Tennessee offiziell für die Sache der Sklaverei fochten.

Der psychische Organismus des Gebirglers ist nicht so kompliziert wie der des modernen Menschen. Wie Pflicht und Sitte diese Männer und Frauen, die im Geiste früherer Zeit leben, fester binden als uns moderne Menschen, so fühlen sie auch einfacher und handeln stärker, impulsiver. Stark und unverbildet sind ihre Leidenschaften. Liebe zum Heimatboden und zur Familie erfüllen sie. Eine Folge dieser letzteren ist die Blutrache, die in voller Ausdehnung geübt wird. „It is made possible by the simple fact, that the people of this region have not yet grasped the decidedly modern notion of the sacredness of life. Mountain homicides are not committed for purposes of robbery. They are almost universally performed in the spirit of an Homeric chieftain, and the motive is some „point of honour". Trotz dieser verhältnismäßigen Unbekümmertheit um die Befolgung des Gesetzes stehen die Gebirgler in rein gefühlsmäßig-ethischen Fragen auf einem hohen moralischen Standpunkte.

Dieses Land und diese Menschen bilden den Stoff, den Craddock in den meisten ihrer Werke verarbeitet hat. Zur abschließenden Vervollständigung sei kurz über die Abfassungszeit der Short-stories und deren Aufnahme durch die zeitgenössische Kritik berichtet.

Craddock begann schon in jungen Jahren zu schreiben. Aufsehen erregte sie aber erst, als ihre Short-stories im „Atlantic Monthly" erschienen. Vorher hatte sie unbeachtet schon mehrere Jahre geschrieben, wie Baskervill, a. a. O., Bd. I, S. 368f. mitteilt: „The growth of Craddock's art cannot now be traced with certainty, though it is known that she served an apprenticeship of nearly ten years before her stories began to make any stir in the world". Ihre Geschichten erschienen zum Teile in „Appleton's Journal", einem wöchentlich erscheinenden Blatte, das 1876 einging. Eine der darin aufgenommenen Geschichten, „Taking the Blue Ribbon at the County Fair", ist im Jahre 1880 in „Appleton's Summer Book" und 1896 in einem Bande mit zwei anderen längeren Geschichten, „The Mystery of Witch-Face Mountain" und „The Casting

Vote", zuſammen neu herausgegeben worden. Im Mai 1878 erſchien ihre erſte Short-story im „Atlantic Monthly": „The Dancin' Party at Harrison's Cove", im November 1878 die zweite, „The Star in the Valley". Nach einer Pauſe von mehr als einem Jahre veröffentlichte Craddock „Electioneerin' on Big Injun Mounting" im Januarheft für 1880; im Dezember dieſes Jahres folgte „The Romance of Sunrise Rock". Für Juni 1881 trug ſie „Over on the T'other Mounting" bei. Nach einer abermaligen Pauſe von faſt 2 Jahren ließ ſie im Maiheft 1883 „The ‚Harnt' that walks Chilhowee" erſcheinen. Dieſe Geſchichte iſt z. T. in Stedman-Hutchinson's Sammelwerk als charakteriſtiſches Beiſpiel für Craddock's Talent aufgenommen worden.[1] Im Oktober 1883 folgte „A-Playin' of Old Sledge at the Settlemint". „Drifting down Lost Creek" im März- und Aprilheft 1884 machte den Beſchluß der acht Short-stories, die noch 1884 unter dem Geſamttitel „In the Tennessee Mountains" herausgegeben wurden.

Das Buch wurde mit dem enthuſiaſtiſchen Beifall aufgenommen, der um die Zeit ſeines Erſcheinens jeden neuen Schriftſteller begrüßte, der in den Südſtaaten erſtand. In der Vorrede zu den „Southern Writers" ſchreibt Baskervill folgendermaßen über dieſen Beifall: „The earlier writers of this period attracted unusual attention and most readers beyond forty may recall the rapture of glad surprise with which each southern writer was hailed as he or she revealed negro, mountaineer, cracker, or creole life and character to the world". Im „Atlantic Monthly", Juni 1884, erſchien in einem eigenen Artikel eine ſehr günſtige Beſprechung, und ein Kritiker in „The National" urteilte: „We have not only one mountain valley, but a whole country of hills — not a man and a woman here and there, but the people of a whole district — not merely a day of winter or of summer, but all the year — not lives, but life".[2]

Es erſcheint überflüſſig, zu bemerken, daß Craddock den Geſamtinhalt, den das Milieu ihr bot, nicht im Ganzen benutzt, ſondern nur das ausgewählt und dichteriſch verarbeitet hat, was ihr zuſagte. In dieſem Auswählen aber zeigt ſich die beſondere Veranlagung ihres Talentes. Aus dieſer heraus erklärt ſich weiterhin die beſondere Art der Zielſtellung ihrer Short-stories.

Die Beſonderheit von Craddock's ſchriftſtelleriſchem Charakter darzuſtellen, iſt nun die erſte Aufgabe. Da mir Tagebücher, Briefe oder ſonſtige authentiſche Äußerungen der Schriftſtellerin über ſich oder Anderer über ſie nicht zu Gebote ſtehen, muß ich verſuchen, dieſe Eigenart allein aus ihrem Werke zu verſtehen.

[1] Stedman and Hutchinson, Bd. XI, S. 3—15.
[2] ſiehe Stanton, a. a. O., S. 235.

Die Frage, in welcher besonderen Art und Weise Craddock den allgemeinen Inhalt: ein mit charakteristischen Eigenschaften ausgestattetes Volk, das in einer ebenso charakteristischen Landschaft wohnhaft ist, verwertet, beantwortet am einfachsten eine kurze Inhaltsangabe ihres Buches. Um die übliche und zum Teil notwendige Langeweile der einfachen Wiedererzählung wenigstens in etwas zu vermeiden, will ich versuchen, den Gesamteindruck, den Craddock's Schaffen bietet, in seine einzelnen Teile zu zerlegen und die Hauptströmungen zu verfolgen, durch deren Zusammenfließen Craddock's Werk entsteht.

Damit läßt sich zugleich die Erreichung eines anderen Zweckes verbinden. Wenn ein Goethe in seinen Gedichten die zierlichen Pas der Anakreontik schritt, im Kostüme des galanten Lebemannes einherging und sein eigenes drängendes Innere nur mit witzelnder Selbstironie preisgab, ehe er sich der freien Natur in die Arme warf, mit dem Sturmwind um die Wette lief, oder gegen ihn ankämpfte und wandernd sein „Sturmlied" sang, wenn Shakespeare und Chaucer sich in Form und Inhalt an Vorgänger anschlossen, — dann wäre es nicht verwunderlich, wenn Craddock's Besonderheit ihren Ursprung zum Teile dem Einflusse anderer Schriftsteller verdankte. Es wird sich in der Tat bei der Besprechung der einzelnen stilbildenden Tendenzen in ihrem Schaffen zeigen, daß Craddock mit einigen Autoren in geistiger Verwandtschaft steht. Daß ein derartiges Verhältnis sich natürlich nicht restlos wie eine Summe in einzelne Summanden zerlegen läßt, ist ja auch hier selbstverständlich klar.

Das Verhältnis von Craddock's Short-stories zu denen der Romantiker, der Unterschied von Bret Harte, die Bewußtheit der Erfassung des Zieles, die Technik, — all das wird später zur Behandlung kommen; zunächst wird das Schaffen Craddock's in seinen hauptsächlich wirkenden Kräften und ihr Verhältnis zu beeinflussenden Vorbildern dargelegt werden. Bei dieser Betrachtung ergeben sich natürlich als einfache Tatsache die Ziele ihrer Short-stories zugleich mit.

Man kann sagen, daß vier Tendenzen dem Gesamtwirken Craddock's zugrunde liegen: Erstens Sympathie dem menschlichen Teile des Stoffes gegenüber. Damit engverwandt zweitens ethischer Optimismus inbezug auf einen Teil des menschlichen Objektes ihrer Schilderung, die Gebirgler. Drittens Pessimismus inbezug auf den Wert der sogenannten Bildung, die die Kultur gewährt, und die Craddock in ihrer städtischen Umwelt kennen lernte; sie wird in Gegensatz gesetzt zu der geistig und seelisch nicht so differenzierten Verfassung der Gebirgler. Viertens Liebe zur Natur, intensive Naturbeobachtung und -schilderung.

Was trägt jede dieser Tendenzen zu der Kunst Craddock's bei, die fast von Anfang an — dem mir zu Gebote stehenden Materiale zufolge — die gleichen charakteristischen Züge zeigt?

Hinſichtlich der Sympathie den Menſchen gegenüber iſt folgendes Urteil Brunetière's intereſſant. Er ſtellt, indem er auf G. Eliot exemplifiziert, einen Hauptunterſchied zwiſchen franzöſiſchem und engliſchem Naturalismus feſt: „Nous avons appuyé sur le trait qui, selon nous, doit marquer entre le naturalisme anglais et le naturalisme français la différence essentielle. Sa profondeur de psychologie, sa solidité métaphysique, sa largeur de morale, tout, dans le naturalisme anglais, procède, à notre avis, de cette communication de sympathie".[1] Er tadelt die franzöſiſchen Kritiker, daß ſie, mit wenig Ausnahmen, G. Eliot nicht verſtanden hätten, ſondern ihr „sa hautaine indifférence d'artiste à l'égard des misères de ce monde et son impassibilité d'observateur philosophe"[2] vorwerfen. Er meint dagegen: „Jamais peut-être on n'a senti circuler dans toute une œuvre un plus large courant de sympathie".[3]

Dieſe Sympathie iſt natürlich bei Dickens auch zu verspüren: „His theme was always the downtrodden and the oppressed".[4] Er, der „professor of humanitarianism",[5] iſt vollſtändig von ihr erfüllt; ſein ganzes Wirken fließt aus dieſer Quelle. Während er die reale Welt mit vorher ungekannter ſcharfer Beobachtungsgabe dem Leſer vor Augen ſtellt und objektive Wahrheit erreicht, iſt er ein anderer, ſobald es ſich um die Ausführung ſeiner Charaktere handelt. In dieſem Punkte iſt er vollſtändig ſubjektiv und kümmert ſich nicht um die Geſetze der epiſchen Objektivität. Die Sympathie mit den leidenden Menſchen, denen er helfen will, erfüllt ihn ſo vollſtändig, daß er dem Triebe ſeines mitempfindenden Herzens ſogar einen Teil ſeiner Künſtlerſchaft opfert und den in ſchwärzeſten Farben gemalten Teufeln in ätheriſcher Reinheit erſtrahlende Engel gegenüberſtellt, Geſtalten, die uns, die einen wie die anderen, gleichermaßen unwirklich anmuten.

Dieſe ſelbe Diſpoſition, mitfühlende Betrachtung des Lebens und dementſprechende Schilderung, läßt ſich in der realiſtiſchen Short-story Amerika's beobachten.

Bret Harte zeigt ſeine Menſchen mehr in dem Dickens'ſchen Sinne. Seine Bekanntſchaft mit deſſen Werken zeigt in hier genügender Weiſe ſein Gedicht „Dickens in Camp", das er im Juli 1870 auf die Nachricht von Dickens' Tod hin geſchrieben hat:

Above the pines the moon was slowly drifting,
The river sang below;
The dim sierras, far beyond uplifting
Their minarets of snow.

[1] Brunetière, a. a. O., S. 240.
[2] ibid., S. 218.
[3] ibid., S. 218.
[4] Cross, a. a. O., S. 183.
[5] ibid., S. 183.

The roaring camp-fire, with rude humour, painted
the ruddy tints of health
On laggard face and form that drooped and fainted
In the fierce race for wealth;
Till one arose and from his pack's scant treasure
A hoarded volume drew,
And cards were dropped from hands of listless leisure
To hear the tale anew.
And then, while round them shadows gathered faster
And as the firelight fell
He read the book where in the master
Had writ of „Little Nell". etc.

Harte ging als 15jähriger Junge nach Californien und lernte aus eigener Anſchauung das Leben der Goldſucher kennen. Er grub ſelbſt eine Zeitlang nach Gold; dann war er Schullehrer und Setzer in der Redaktion eines in einem Camp erscheinenden Blattes. 1857 kam er nach San Francisco und wurde bald Redakteur der „Golden Era". Im Sommer 1860 begann er den „Overland Monthly" herauszugeben, in dem ſeine Short-stories erſchienen, die ihn neben ſeinen Gedichten berühmt machten.[1]

Wie Dickens, der „Meiſter", hat Harte ſelbſt erlebt, was er ſchildert; und er ſchildert liebevoll, was er erlebt hat. Was ſchmutzig, gemein und niedrig war in der wilden Geſellſchaft, die nach dem Golde grub, ließ er beiſeite oder umhüllte es mit dem Gewande des Humors. Nur das Lobens- und Liebenswerte berichtet er genau.

Zwiſchen G. Eliot und Craddock beſteht ein ähnliches Verhältnis wie zwiſchen Dickens und Harte. Beide Schriftſtellerinnen beobachten liebevoll ihre Umgebung und ſind darauf bedacht, das Beobachtete liebevoll zur Darſtellung zu bringen. Charakteriſtiſch für beide iſt, daß ſie in dem Leben der gewöhnlichen Durchſchnittsmenſchen, die ſie ſchildern, ebenſoviel Leid und Freude finden, wie in dem der Menſchen, die außergewöhnliche Schickſale erfahren. Sie fühlen die empfindende Seele der Menſchheit, den Pulsſchlag des vor Freude pochenden und beſonders des ſchmerzlich bewegten Herzens auch unter dem Kittel des Arbeiters und leſen es aus dem Geſichte des Alltagsmenſchen. Darin iſt, wie einige Parallelſtellen zeigen, Craddock Eliot's Schülerin:

Eliot: „They are simply men of complexions more or less muddy, whose conversation is more or less bald and disjointed. Yet these commonplace people — many of them — bear a conscience, and have fehlt the

[1] cf. Udo Brachvogel, Bret Harte; Deutſche Bücherei, Heft 14.

sublime prompting to do the painful right; they have their unspoken sorrows, and their sacred joys; their hearts have perhaps gone out towards their first-born, and they have mourned over the irreclaimable dead. Nay, is there not a pathos in their very insignificance, — in our comparison of their dim and narrow existence with the glorious possibilities of that human nature which they share?

Depend upon it, you would gain unspeakably if you would learn with me to see some of the poetry and the pathos, the tragedy and the comedy, lying in the experience of a human soul that looks out through dull grey eyes, and that speaks in a voice of quite ordinary tones."[1]

„That bundle of desires and contrivances called human nature."[2]

Craddock: „His inner life — does it seem hard to realize that in that uncouth personality concentred the complex, incomprehensible, ever-shifting emotions of that inner life which, after all, is so much stronger, and deeper, and broader than the material? Here, too, beat the hot heart of humanity — beat with no measured throb. He had his hopes, his pleasure, his pain, like those of a higher culture, differing only in object and something perhaps in degree. His disappointments were bitter and lasting; his triumphs, few and sordid; his single aspiration . . ."[3]

„But the great human heart was here, untutored though it was, and roughly accoutred".[4]

Die Möglichkeit der Anempfindung in der zuerſt angeführten Stelle aus Craddock's Geſchichte wird um ſo wahrſcheinlicher, wenn man ſie in ihrem Zuſammenhange betrachtet. Da erſcheint der Ton, die ganze Stimmung zu hoch für den Schluß, daß das einzige Ziel des Mannes, von dem die Rede iſt, in der Gewinnung des Blauen Bandes beſteht, das im Wettkampfe dem beſten Reiter zuteil wird. Das ganze Zitat erſcheint hier als an der einzig möglichen Stelle eingeſetzt zu ſein, ragt aber über das ſonſtige Niveau der Geſchichte hinaus. Ein weiteres Beiſpiel mag zeigen, daß Craddock mit Eliot auf der Suche nach der „âme elle-même de l'humanité"[5], auch im niedrigen Gewande, iſt: „Human nature is the same everywhere, and the Wilkins settlement is a microcosm. The metropolitan centres, stripped of the civilization of wealth, fashion, and culture, would present only the bare skeleton of humanity outlined in Mrs. Johns's talk of Harrison's Cove, the Wilkins settlement, the

[1] Eliot, Scenes of Clerical Life, Bd. I, S. 70.
[2] Eliot, Romola, Bd. II, Buch III, Cap. XXIV, S. 307.
[3] Craddock, Taking the Blue Ribbon at the County Fair, in: The Mystery of Witch-Face Mountain, S. 168f.
[4] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 186.
[5] Brunetière, a. a. O., S. 330.

enmities and scandals and sorrows and misfortunes of the mountain ridge."[1]

Zuweilen finden sich die gleichen Gedanken, nur daß sie bei Eliot als subjektive Reflexionen des Autors aufzufassen sind, während Craddock die Objektivität wahrt und sie in die Geschichte selbst als Reflexionen einer handelnden Person hineinverwebt. Infolge der Einordnung in den Gedankengang einer bestimmten Person wird das, was Eliot allgemein, als einen gnomischen Satz, ausdrückt, bei Craddock bestimmter und auf den einzelnen Fall spezialisiert, wie sich in der folgenden Parallelstelle zeigt: Eliot: „Yet surely, surely the only true knowledge of our fellow-man is that which enables us to feel with him — which gives us a fine ear for the heart-pulses that are beating under the mere clothes of circumstance and opinion. Our subtlest analysis of schools and sects must miss the essential truth, unless it be lit up by the love that sees in all forms of human thought and work, the life and death struggles of separate human beings."[2]

Craddock: „He piqued himself on the readiness with which he became interested in these people, entered into their thoughts and feelings, obtained a comprehensive idea of the machinery of life in this wilderness, — more complicated than one could readily believe, looking upon the changeless face of the wide, unpopulated expanse of mountain ranges stretching so far beneath that infinite sky. They appealed to him from the basis of their common humanity, he thought, and the pleasure of watching the development of the common human attributes in this peculiar and primitive state of society never palled upon him."[3]

Der Gedanke, daß der Lauf der Welt unbekümmert um das Leid des Einzelnen vorwärts geht, findet sich bei Eliot und bei Craddock:

Eliot: „While this poor little heart was being bruised with a weight too heavy for it, Nature was holding on her calm inexorable way, in unmoved and terrible beauty..... What were our little Tina and her trouble in this mighty torrent, rushing from one awful unknown to another? Lighter than the smallest centre of quivering life in the waterdrop, hidden and uncared for as the pulse of anguish in the breast of the tiniest bird that has fluttered down to its nest with the long-sought food, and has found the nest torn and empty."[4]

Craddock: „There are many things that suffer unheeded in those mountains: the birds that freeze on the trees; the wounded deer that leaves its cruel kind to die alone; the despairing, flying fox with its pursuing train of savage dogs and men."[5]

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 223.
[2] Eliot, Scenes of Clerical Life, Bd. II, S. 129.
[3] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 134.
[4] Eliot, Scenes of Clerical Life, Bd. I, S. 227f.
[5] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 154.

Ein Leſer Poe's könnte geneigt ſein, alle die angeführten Parallelſtellen für „coincidences" zu halten. Daß Craddock aber beſtimmt in dem Gedanken- und Empfindungskreiſe Eliot's heimiſch iſt, beweiſen einige Stellen, die mit der in Frage ſtehenden Sympathie nicht zuſammenhängen und ſich zum Teil in den Romanen Craddock's finden. Ganz in Eliot's Weiſe iſt die folgende Anführung aus dem erſten Romane Craddock's „Where the Battle was Fought", S. 61: „Chattalla... the dingy little village... the great fundamental facts of humanity were here — crowded upon this narrow stage were roaring farces, and sentimental melodramas, and elements of high tragedy..." Gemeinſam iſt der folgende Gedanke: Eliot: „Errors look so very ugly in persons of small means — one feels they are taking quite a liberty in going astray; whereas people of fortune may naturally indulge in a few delinquencies."[1]

Craddock: „In the delicately adjusted balance of life is that which is fine when a man is up, folly when a man is down?"[2]

Beſtimmter und nur nach der einen Seite hin ausgeführt klingt dieses Motiv bei Craddock noch einmal an: „There is something so ludicrously contemptible in a great personal ambition and a puny capacity. Ambition is the only grand passion that does not ennoble. We do not care that a low thing should lift its eyes. And if it does, we laugh."[3] Eine weitere Gemeinſamkeit zeigt ſich in Folgendem: Eliot: „She's a perfect beauty! I 've never seen anything so pretty since my young days. What a pity such beauty as that should be thrown away among the farmers."[4]

Craddock: „It seemed hard that so perfect a thing of its kind should be wasted here, unseen by more appreciative eyes than those of bird, or rabbit, or the equally uncultured human beings about her."[5] Am klarſten zeigt ſich die Verwandtſchaft mit Eliot in der Erklärung, die Craddock für einen ihrer Charaktere gibt, und die ſich eng mit folgenden Worten Eliots berührt: „Saint Theresa... found her epos in the reform of a religious order... Many Theresa's have been born who found for themselves no epic life wherein there was constant unfolding of far-resonant action; perhaps only a life of mistakes, the offspring of a certain spiritual grandeur illmatched with the meanness of opportunity; perhaps a tragic failure which found no sacred poet and sank unwept into oblivion. With dim lights and tangled circumstance they tried to shape their thought and deed in noble agreement; but after all, to common eyes their struggles seemed mere inconsistency and formlessness; for

[1] Eliot, Scenes of Clerical Life, Bd. II, S. 248.
[2] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 200.
[3] ibid., S. 193.
[4] Eliot, Adam Bede, Cap. XXVI, S. 303.
[5] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 133.

these later-born Theresa's were helped by no coherent social faith and order which could perform the function of knowledge for the ardently willing soul. Their ardour alternated between a vague ideal and the common yearning of womanhood; so that the one was disapproved as extravagance, and the other comdemned as a lapse."[1]

Craddock: „Even to herself it sometimes seemed that she might have been content more lightly. Her imbuement with those practical ideas of right and wrong, the religion of deeds rather than the futilely pious fervors of the ignorant mountaineers in which creed and act were often widely at variance, was as mysterious an endowment as the polarity of the loadstone. She was not introspective, however; she never even wondered that she should speak openly, without fear or favor, as she felt impelled. Had she lived in an age when every inward monition was esteemed the voice of the Lord, she might have fancied that she was called to warn the world of the errors of its ways. Her sedulous conscience, the austere gravity of her spirit, her courage, her steadfastness, her fine intelligence, even her obdurate self-will, might all have had assertive values in those long bygone days. As an historic woman, she might have founded an order, or juggled with state-craft, or perished a martyr, or rode, enthusiast, in the ranks of battle. By centuries belated in Wild-Cat Hollow, she was known as a „perverted, cross-grained gal" and „a meddlin' body", and the „widder Jessup" had much sympathy for having in a misguided moment married Alethea's father."[2] Ähnlich iſt der Charakter der Cynthia Ware in „Drifting down Lost Creek", der erſten Geſchichte aus „In the Tennessee Mountains". Auch da findet ſich eine ſolche zuſammenfaſſende Charakterſchilderung: „Poor Cynthia! It had never occurred to her to account herself gifted beyond her fellows and her opportunities. The simple events of their primitive lives had never before elicited the contrast. It gave her no satisfaction. She only experienced a vague, miserable wonder that she should have perceptions beyond their range of vision, should be susceptible of emotions which they could never share."[3] „The voice of the Lord"[4] iſt es, die ſie zu ihrem Opfergange antreibt.

G. Eliot hat in einem Briefe ausgedrückt, was ſie mit ihren Werken zu erreichen beabſichtige: „If art does not enlarge men's sympathies, it does nothing morally ... The only effect I ardently long to produce by my writings is that those who read them should be better able to imagine and to feel the pains and the joys of those who differ from

[1] Eliot, Middlemarch, Prelude.
[2] Craddock, In the Clouds, S. 40.
[3] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 54.
[4] ibid., S. 39.

themselves in everything but the broad fact of being struggling, erring human creatures."[1] In dieſem Beſtreben ſind auch Craddock's Short-stories geſchrieben.

Aus dieſer Symphathie, die mehr eine allgemeine Dispoſition, ein Verhalten des Dichters ſeinem Stoffe gegenüber iſt, entſpringt die zweite Tendenz, die in Craddock's Schaffen wirkſam iſt: ein ethiſcher Optimismus inbezug auf die Gebirgler, der für die Stellung der Probleme in den einzelnen Short-stories von Bedeutung iſt. Auch hier läßt ſich erkennen, daß Craddock in den Bahnen von Vorgängern wandelt.

Der ethiſche Optimismus von Dickens, ſein unerſchütterlicher Glaube, daß die Menſchheit im Grunde doch gut ſei, iſt bekannt. Charaktere wie Oliver Twist und Little Nell ſind das Ergebnis, denen der Dichter in hervorhebendem Kontraſte etwa Fagin und Quilp gegenüberſtellt. Oder man nehme den rohen „self-made man" Bounderby, der ſich als renommierender Lügner entpuppt, und den edlen Arbeiter Stephen Blackpool, die in „Hard Times" Vertreter der beiden Gruppen, der Teufels- und der Engelsgeſtalten, ſind.

G. Eliot iſt, wie Cross, a. a. O., S. 239 behauptet, mit Dickens näher verwandt, als man bisher feſtgeſtellt hat; die genaue, ins Einzelne gehende Beobachtung hat ſie wie alle ſpäteren Romanſchriftſteller von ihm gelernt. Aber was die Charakterzeichnung anlangt, ſo wirft Eliot Dickens vor, daß ſeine Wiedergabe des inneren Lebens „transcendental and unreal"[2] ſei. Ihre philoſophiſch-logiſche Schulung hält ſie vor fälſchender Idealiſierung zurück. Sie verbindet mit der getreuen Schilderung der äußeren Welt eine ebenſo pſychologiſch-wahre und eingehende Darſtellung der inneren Entwickelung ihrer Menſchen. Ihre Perſonen ſind nicht wie zuweilen bei Dickens einfach die mit Fleiſch und Blut umkleideten Begriffe Gut und Böſe, ſondern es ſind echte und rechte Menſchen, Geſchöpfe, die wohl oft das Wollen haben, denen aber das Vollbringen ebenſooft mangelt. Dazu kommt ihr determiniſtiſches „law of consequence". Dem Menſchen iſt an und für ſich die Entſcheidung anheimgeſtellt, eine Tat zu tun oder zu laſſen. Hat er aber einmal eine Handlung ausgeführt, dann wirkt ſie nach, und den Folgen kann er ſich nicht mehr entziehen. Er hat alſo inſofern freien Willen, als er ſein Handeln im Anfange ſelbſt beſtimmen kann, ſeinem Lebenslaufe eine beſtimmte Richtung geben kann. Dann aber waltet das Naturgeſetz von Urſache und Wirkung, dem auch der Menſch unterworfen iſt: „Tito was experiencing that inexorable law of human souls, that we prepare ourselves for sudden deeds by the reiterated choice of good or evil that gradually

[1] Siehe L. Stephen, a. a. O., S. 59f.
[2] Cross, a. a. O., S. 239.

determines character."[1] Unſere Handlungen wirken auf uns ebenſo wie auf andere. Umgekehrt beeinfluſſen die Taten anderer unſere Entſcheidungen. Die Spinoza-Überſetzerin und -ſchülerin Eliot zeigt nun, daß die Unvollſtändigkeit ſeines Intellektes dem Menſchen den Überblick über die ganze Kette der Geſchehniſſe nicht erlaubt, er ſich folglich oft der Tragweite ſeiner Handlungen nicht bewußt iſt.

Bret Harte folgt in dieſem Punkte völlig ſeinem Meiſter Dickens. Sein ethiſcher Optimismus iſt faſt noch ſchrankenloſer als der ſeines Vorbildes. In ſeinen Menſchen, und wenn ſie noch ſo tief geſunken ſind, iſt der göttliche Funke des Guten nie erloſchen; er wartet nur auf einen leichten Windſtoß, der ihn wieder zur hellen Flamme entfacht. Jede der elf „Tales of the Argonauts"[2] zeigt einen oder mehrere Helden in der Ausführung einer Tat, die von ethiſch hoher Veranlagung zeugt.

In „The Luck of Roaring Camp", einer kaliforniſchen Paraphraſe von Schiller's „Eleuſiſchem Feſte", werden die verrotteten Bewohner eines Goldgräberlagers, die ſich ihren Namen ſelbſt verdient haben, durch die Geburt eines Kindes wieder zur Empfindung von „der Menſchlichkeit erſtem Gefühle" gebracht; ſie gelangen allmählich wieder zu einem ſittlichen und geordneten Lebenswandel. „The Outcasts of Poker Flat", ein Falſchſpieler und zwei Frauen von „professional impropriety", werden durch die Anweſenheit von zwei unſchuldigen jungen Menſchenkindern, mit denen zuſammen ſie im Gebirge eingeſchneit ſind, zu Taten höchſter Selbſtverleugnung, die ſogar bis zur Aufopferung des eigenen Lebens geht, angeſpannt. „Miggles" hat in einer Goldgräberſtadt einen „saloon" beſeſſen und war „popular with everybody". Ihr wild und zügellos lebender Geliebter wird plötzlich krank und hilflos wie ein Kind. Von da an lebt ſie ganz allein mit ihm in einem einſamen Hauſe und pflegt ihn. „Tennessee's Partner" zeigt ebenſo wie „The Man of No Account", daß auch ſtumpf dahin vegetierende Geſchöpfe einer edlen Tat fähig ſind. Der „partner" ſucht ſeinen einſtigen Kompagnon, dem als Straßenräuber der Prozeß gemacht wird, mit Drangabe ſeines ganzen Vermögens zu retten, ſelbſt auf die Gefahr hin, getötet zu

[1] Eliot, Romola, Bd. I, Buch II, Cap. III, S. 291.

[2] Die Beſprechung wird ſich auf dieſen erſten Band von Harte's Werken beſchränken, da in ihm die Eigenart Harte's am deutlichſten zum Ausdruck kommt, wie Schönbach's Urteil, a. a. O., S. 362, beſtätigt: „Über die Maſſe der anderen neuen Erzählungen Bret Harte's kann ich mich kurz faſſen. Wenn Bret Harte in ſeinen erſten Werken Rollen vollwichtiger Goldſtücke vor uns aufgebrochen hatte, ſo ſtreut er jetzt Münzen umher, die zwar ſeinen Stempel tragen, deren Vergoldung und Prägung aber ſchon genug abgegriffen iſt, um das minderwertige Metall erkennen zu laſſen. Die Probleme ſind im weſentlichen dieſelben geblieben, die Abwechſelung iſt gering, nur die Ausſtattung pomphafter. Die ſtiliſtiſche Form iſt nachläſſig behandelt, breit und verwaſchen wird der Ausdruck, der ſo ſchmuck und nett geweſen war".

werden; das gelingt ihm nicht, ſo begräbt er auf anſtändige, ja feierliche Weiſe den Körper des Gehenkten. Der „Man of No Account", der keinen Freund, keine Heimat hat, ſchenkt ſeinem größten Feinde ein Vermögen, damit dieſer das Mädchen, das er ſelbſt liebt, mit ihres Vaters Zuſtimmung heiraten kann. „Miſs" iſt die Geſchichte eines Kindes, eines Mädchens, das, wenn es auch die Tochter eines Trunkenboldes iſt, doch den Trieb zum Guten in ſich ſpürt. In anmutiger Weiſe miſcht der Dichter hier das Streben nach einer ordentlichen Lebensführung mit der Liebe, die in dem Mädchen, das halb Kind, halb Jungfrau iſt, erwacht. In „The Idyl of Red Gulch" bewirkt die Anweſenheit eines ſittlich reinen Weſens, einer jungen Lehrerin, die Beſſerung eines Trunkenboldes. „Brown of Calaveras": Mr. Brown verdankt es nur dem Mitleide, das in der Bruſt des Falſchſpielers Hamlin die edlen Gefühle erweckt, daß dieſer ihn nicht mit ſeinem Weibe betrügt. „High-Water Mark" ſchildert, wie ein junges Weib allein mit ihrem kleinen Kinde von plötzlich hereinbrechendem Hochwaſſer überraſcht wird. Ihre Hütte wird zerſtört, auf einem entwurzelten Baumſtamme treiben beide im „Dedlow Marsh" umher und entgehen glücklich der Gefahr, in die offene See getragen zu werden. Solange die Mutter bei Bewußtſein iſt, läßt ſie die Liebe zu ihrem Kinde keinen Augenblick den Mut und die Beſinnung verlieren. Im gefährlichſten Momente, als ſie ohnmächtig wird, werden beide von Indianern gerettet. Die letzte Geſchichte ſtellt das tapfere Verhalten eines jungen Mannes ins Licht, der bei der Rettung von durch Überſchwemmung gefährdeten Menſchen in edler Selbſtaufopferung ſeinen Tod findet.

In dem erſten Punkte, in der ſympathievollen Behandlung des Stoffes, die der franzöſiſche Kritiker als einen Vorzug der engliſchen Schriftſteller vor den franzöſiſchen rühmte, hatte ſich Craddock enger an Eliot angeſchloſſen. Die Linien Dickens-Harte und Eliot-Craddock liefen da parallel zueinander. Jetzt verſchiebt ſich das Bild etwas. Eliot kennt — ſo ſeltene Ausnahmen wie Dinah Morris abgerechnet — die abſtrakt idealiſierten Charaktere, wie ſie Dickens und Harte zeichnen, nicht in ſo hohem Maße. In den acht Short-stories von Craddock läßt ſich nun in überwiegender Zahl das Beſtreben feſtſtellen, Taten zu ſchildern, die einen edlen Charakter enthüllen. In der Stellung des Zieles verfolgt Craddock die gleiche Tendenz wie Harte. Der berichtet von dem Edelmute der rauhen Goldgräber. Sie will zeigen, daß die einfachen, unwiſſenden, in allem hinter der Ziviliſation weit zurückgebliebenen Gebirgler aus dem Grunde ihres Herzens heraus ein feines Gefühl für die richtige Entſcheidung ethiſcher Fragen haben.

„Drifting down Loſt Creek": Cynthia Ware unternimmt eine lange und beſchwerliche Wanderung, um die Freiſprechung ihres unſchuldig

verurteilten Geliebten zu bewirken. Ihre eigenen und ſeine Eltern verſagen ihr jegliche Beihilfe und verſpotten ſie ſogar; aber ſie folgt der „Stimme des Herrn", und erreicht ſchließlich ihr Ziel. In „A-Playin' of Old Sledge at the Settlemint" wird erzählt, wie Budd Wray ſich an dem Mädchen rächt, das ihn um eines reicheren Nebenbuhlers willen verſchmäht hat. Er gewinnt dieſem im Kartenſpiel all das ab, um deſſen willen er einſt begehrenswerter erſchien. Aber im Anblicke der Geliebten führt Budd ſeine Abſicht, ſie von Haus und Hof zu vertreiben, nicht aus; er verbrennt das amtliche Papier, das ihn zum Beſitzer macht, vor ihren Augen und ſtraft ſie durch die Großmut, mit der er ihr den Beſitz läßt. „The Star in the Valley" iſt das Licht in Jerry Shaw's Haus, das am Fuße eines „ridge" liegt. Shaw und ſeine Verwandten und Freunde beabſichtigen, in der kommenden Nacht Ike Peel und ſeine Brüder zu erſchießen — „to wipe out", — weil Ike ſein Weib, die Couſine Jerry's und Schweſter eines der Teilnehmer an dem geplanten Zuge ſchlecht behandelt und ſchlägt, und weil ſeine Brüder ihn beſchützen. Shaw's Tochter Celia proteſtiert gegen dieſen Beſchluß, aber ihre Einwendungen ſind wirkungslos. Da macht ſie die Männer erſt betrunken und läuft dann in finſterer Nacht, im Schneeſturm, 15 Meilen auf Richtſteigen und an gefährlichen Abhängen und warnt die Bedrohten; dieſe können ſich noch retten. In „Electioneerin' on Big Injun Mounting" wird der Staatsanwalt trotz ſeiner Strenge, die ihn im Gebirge verhaßt macht, doch wieder gewählt, weil er einen Mann, der ſich gegen ihn perſönlich, nicht gegen das Geſetz, vergeht, nicht beſtrafen läßt. Rufus Chadd tadelt den betrunkenen Isaak Boker, weil er ſein Weib ſchlägt. Isaak ſucht ihn deshalb zu erſchießen, trifft aber nicht tötlich, ſondern verwundet ihn nur ungefährlich. Die bekümmerte und ſorgenvoll ängſtliche Miene von Boker's Weib bewegt Chadd ſo, daß er verbietet, im Falle ſeines Todes den Schuldigen vor Gericht zu ziehen. Dieſe Handlungsweiſe weckt den Widerhall in den Herzen der Wähler: Chadd trägt in der am folgenden Tage ſtattfindenden Wahl den Sieg davon. In „The Dancin' Party at Harrison's Cove" wird die Geſtalt eines wackeren Laienpredigers gezeichnet, der einſt im Kriege predigte, zugriff und half, wo es nötig war, und auch im Frieden die Gefahr nicht ſcheut. Um Blutvergießen zu verhindern, tritt er furchtlos zwiſchen die drohenden Mündungen der Gewehre, die zwei Feinde aufeinandergerichtet halten; ſeinem entſchloſſenen Auftreten, ſeiner Feſtigkeit gelingt es, Mord und Totſchlag zu verhüten. „The ‚Harnt' that walks Chilhowee" iſt ein einarmiger, verkümmerter Menſch, der ſich nicht ſelbſt ernähren kann, und deſſen Schickſal Gelegenheit gibt, zu zeigen, wie das Herz eines erfolglos Werbenden ſich nicht verhärtet, ſondern im Gegenteil Verſtändnis für fremdes Leid gewinnt und es zu mildern ſucht.

Simon Burney will Clarsie Giles zum Weibe; ſie liebt aber einen anderen, einen jungen, und Simon Burney iſt ein Witwer. Eines Tages erſcheint ein Geſpenſt in der Gegend, das ſich als ein ſeit Jahren tot geglaubter Verbrecher entpuppt. Simon nimmt ihn gefangen, verzichtet auf die ausgeſetzte Belohnung und ſorgt für den unſchuldig Verfolgten nach dem Freiſpruche bis zu deſſen Tode. Die Geſchichte ſchließt mit den Worten: „The grace of culture is, in its way, a fine thing, but the best that art can do — the polish of a gentleman — is hardly equal to the best that Nature can do in her higher moods."[1] Dieſe Unterſcheidung zwiſchen Kultur und Natur iſt ein neuer Klang, den man bei Bret Harte nicht hört.

Peſſimismus hinſichtlich der durch Kultur und Ziviliſation erworbenen Bildung iſt die dritte Tendenz in Craddock's Kunſt im Ganzen. Daß ſich dieſes Element bei Harte nicht findet, hängt mit der perſönlichen Entwickelung der beiden Autoren zuſammen.

Harte hat wie Craddock Land und Leute, die er ſchildert, perſönlich kennen gelernt, hat wie ſie da gelebt; aber ein ſehr wichtiger Unterſchied iſt, daß ihm dieſes Leben, und noch dazu in der Jugend, eine zeitlang ſein Schickſal war, das er es als ſeine Lebensaufgabe empfand, auf gleiche Weiſe wie die Menſchen, die er ſchildert, zu leben. Er ſtand dieſem Leben nicht als unbeteiligter, nur beobachtender Zuſchauer gegenüber. Craddock dagegen kam aus der Welt der Ziviliſation, in die ſie auch immer wieder zurückkehrte, und empfand, indem ſie Leben und Treiben der Gebirgler und ihr Land kennen lernte, ſo den vollen Gegenſatz zwiſchen beiden Kulturſtufen. Es iſt mehr ein äſthetiſches Intereſſe, das ſie ihnen zuwandte. Wenn ſie den Gebirglern ſchließlich auch äußerlich nahetrat, innerlich blieb die Verſchiedenheit immer beſtehen.

Es iſt kaum nötig, hier an einen beſonderen Einfluß Rousseau's und ſeines Kulturpeſſimismus zu denken oder andererſeits nach Vorbildern für die Vermiſchung zweier Kulturſtufen zu ſuchen und etwa auf Scott hinzuweiſen. Die Einführung der ziviliſierten Welt und ihre Bewertung ergibt ſich ganz von ſelbſt aus der Lage der Verhältniſſe.

Dieſes Element dient dazu, das Ziel, das Craddock zu erreichen ſucht, nämlich einen günſtigen Eindruck von der ethiſchen Verfaſſung der Gebirgler hervorzurufen, auf wirkſame Weiſe zu klarer Darſtellung zu bringen. Sie ſtellt den hochgebildeten Städter, deſſen ſittliches Bewußtſein eigentlich in hohem Maße entwickelt ſein müßte, dem ungebildeten Gebirgler gegenüber und erzielt damit eine ausgezeichnete Wirkung.

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 322.

„The Romance of Sunrise Rock" kommt hier in Betracht. Die Geſchichte gehört nicht direkt in die Klaſſe der auf Seite 69ff. kurz wiedergegebenen, denn das Ziel iſt nicht wie dort die Darſtellung eines ſittlichen Charakterzuges; doch iſt in ihr der Gegenſatz zwiſchen Natur und Kultur gut zum Ausdrucke gebracht.

Zwei Freunde, John Cleaver und Trelawney, ein Mediziner und ein Juriſt, finden nach Beendigung ihrer Univerſitätsſtudien kein Fortkommen und ziehen ſich in die Berge von Oſt-Tennessee zurück. Sie leben inmitten der ungebildeten, armen Gebirgsbewohner. Während Cleaver aber den hohen Standpunkt ſeiner Bildung nicht aufgibt, ſondern ſich zurückhält, paßt ſich Trelawney allmählich in Ausdruck und Lebensgewohnheit ſeiner Umgebung an. Er verzichtet auf weiteren Kampf: „I am through forever with those cursed alternations of hope and despair . . . I have found contentment, the manna from heaven, while you are ſtill sighing for the fleshpots of Egypt. Ambition has thrown me once; I sha'n't back the jade again. I am a shepherd, Jack, a shepherd."[1] Er faßt ſchließlich den Plan, Selina Teake, die Tochter eines Gebirglers, zu heiraten. Die Einwürfe ſeines Freundes gegen eine ſolche „mésalliance" weiſt er mit den oben angeführten Worten zurück.[2] Ein Mann wünſcht weder Stand noch Erziehung zu heiraten: „And after all, is it the accident of position and fortune, or the human creature, that a man takes to his heart? . . . does a man fall in love with a society girl for the sake of what she calls her „education?" Whatever attracts him, it is not that. They are all ignorant; this girl's ignorance is only relative."[3] Er kann ſeine Abſicht nicht ausführen, denn Selina ſtirbt. Cleaver, der zu ſpät in ſeiner Eigenſchaft als Arzt zu ihr gerufen wird, erkennt kurz vor ihrem Tode, daß ſie ihn geliebt hat. Dieſe Liebe verfolgt ihn nun, für die er, hätte er bei des Mädchens Lebzeiten darum gewußt, nur Spott und Hohn gehabt haben würde. Er denkt unaufhörlich über ſein, ſeines Freundes und Selina's Schickſal nach; allmählich werden ſeine Nerven angegriffen. Während einer nächtlichen Fahrt iſt ihm, als erſcheine ſie ihm und ſäße neben ihm auf dem Wagen. Er ſchreibt die Beobachtungen, die er über ſeinen krankhaften Zuſtand und die vermeintliche Erſcheinung gemacht hat, nieder. Und nach ihrem Tode, ja gerade durch ihren Tod bringt Selina ihm das Glück, das er im Gebirge nie zu finden hoffte: ſein Werk macht ihn zum bekannten Manne, dem ſich nun leicht die Wege zu Reichtum und Ruhm öffnen. Aber er findet nicht das rechte Glück und die wahre Zufriedenheit; gar oft denkt er an die Zeit, die er im Gebirge verbracht hat, zurück,

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 192.
[2] Siehe oben S. 54.
[3] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 201.

„his heart turning wistfully to that true and loyal friend, with his faithful, unrequited love still lingering about the grave of the girl who died with her love unrequited."[1]

Diese Geschichte ist ein Preis der unberührten frischen Natur, die in ihrer Reinheit viel mehr wert ist als die von der Zivilisation übertünchte. Noch deutlicher offenbart sich der Unterschied in „The Star in the Valley". Hier wird das Verhalten eines gebildeten und ästhetisch fein empfindenden Mannes und das eines einfachen Gebirgsmädchens in derselben Lage neben einander gestellt: Reginald Chevis bringt seine Ferien im Gebirge zu, wo er mit seinem Freunde jagt. Es ist ihm ein Vergnügen, am Abend ins Tal hinabzublicken, aus dem das Licht von Jerry Shaw's, des Schmiedes, Hütte heraufblinkt. Oft sitzt er auch dort unten, unterhält sich mit den Gebirglern, die sich da versammeln, und ist immer bemüht, ihren Charakter bis in die tiefste Tiefe zu erfassen und kennen zu lernen. An dem Abende, an dem die Vernichtung Ike Peel's und seiner Brüder beschlossen wird, ist er auch zugegen. Er macht einen Versuch, die Männer zu beschwichtigen und eine unblutige Lösung zu veranlassen, aber im übrigen begnügt er sich mit Zuhören, Beobachten, Erforschen. Bei seinem Aufbruche beginnt es zu schneien; er erreicht glücklich seinen Lagerplatz und „he turned into the tent to enjoy his cigar, his æsthetic reveries, and a bottle of wine."[2] Celia Shaw ist wie Chevis im Zimmer und hört den Plan. Auch sie versucht, die Männer davon abzubringen. Ihr Vater heißt sie schweigen; sie schweigt, aber ihre ganze Natur bäumt sich gegen dieses Unrecht auf. Im Innern fühlt sie den Antrieb, es zu hindern, und sofort setzt sich dieser Trieb in Handeln um. Sie bedient sich des einzigen Mittels, das ihr zur Verfügung steht. Durch oftmaliges Zureden macht sie ihren Vater und seine Gefährten so betrunken, daß sie ihren Plan völlig vergessen. Dann eilt sie, warnt die Bedrohten und bezahlt diese edle Tat mit ihrem Leben: bald darnach stirbt sie infolge der Anstrengung und Erkältung. Chevis erinnert sich erst hinterher, daß sie ja auch nicht mehr von dem Plane wußte, als er, und trotzdem sofort handelte. Ein Gefühl der Demütigung überkommt ihn; er empfindet, daß alle seine Erziehung, seine ästhetische Feinfühligkeit nichts Echtes sind: „A realization, too, was upon him that fine feelings are of most avail as the motive power of fine deeds."[3]

Wenn nach der Behandlung dieser drei Tendenzen jetzt zunächst die Ziele und die Handlungstechnik von Craddock's Short-stories behandelt und diese damit in den großen Zusammenhang der Entwickelung der

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 214.
[2] ibid., S. 148.
[3] ibid., S. 152.

amerikaniſchen Short-story hineingeſtellt werden, so iſt damit die Eigenheit von Craddock's Begabung noch nicht völlig erſchöpft. Es fehlt im Gegenteil noch ein sehr wichtige Seite dieſer Begabung, die Naturbeobachtung. Es erſcheint aber zweckmäßig, dieſen letzten Zug, der für die Stellung des Zieles und die Handlungstechnik nicht von unmittelbarer Bedeutung iſt, getrennt für ſich zu beſprechen. Er wird ſich ungezwungen an die Behandlung von Craddock's Technik im weiteren Sinne anfügen.

Die Frage nach der Beſonderheit von Craddock's Talent läßt ſich alſo aus ihrem Buche in kurzer Formel zuſammengefaßt beantworten als die ſympathievolle Wiedergabe des optimiſtiſchen Eindrucks, den ſie von den Gebirgsbewohnern Oſt-Tenneſſee's gewonnen hat; eines Eindruckes, den die peſſimiſtiſche Anſicht vom Werte der Bildung und die daraus folgende z. T. ungünſtige Schilderung der Städter um ſo wirkungsvoller geſtaltet. Die Antwort auf die Hauptfrage: ſind die Geſchichten, in denen Craddock's Talent ſich in der geſchilderten Weiſe ausdrückt, Short-stories? ergibt ſich aus der Betrachtung von deren Ziel und Handlungstechnik.

Was zunächſt die Zielſtellung anlangt, ſo ſuchte Poe den Eindruck eines Gefühles — des Schreckens, Grauſens, Ekels uſw. — zu erregen, oder ein einziges Geſchehnis emphatiſch darzuſtellen; Hawthorne verkörperte ſeine pſychologiſchen Probleme; Harte beſtrebte ſich dagegen, einen einzelnen Charakterzug darzuſtellen. Craddock ſchließt ſich Harte an. Und zwar ſtellt ſie ſich, wie aus den drei bisher behandelten Zügen ihres Schaffens hervorgeht, unter dem Einfluſſe Eliot's und Harte's das Ziel, in ihren Geſchichten je einen ethiſch wertvollen Zug zu ſchildern und dadurch die Gebirgler von Tennessee als tüchtige, edle Menſchen von hoher Seelenqualität hinzuſtellen. Ihre Geſchichten erfüllen alſo die wichtigſte Forderung, die die Short-story zu erfüllen hat: ſie machen es ſich zum Ziele, eine Einzelheit darzuſtellen und dadurch einen einzigen einheitlichen Eindruck zu bewirken. Vergleicht man Craddock inbezug auf ihre Zielſtellung mit den Romantikern und Bret Harte, ſo läßt ſich über die Geſamttendenz der fünf hier behandelten Schriftſteller folgendes ſagen.

Wie in England iſt in Amerika die moraliſierende Tendenz in der ſchönen Literatur groß. So ſind auch die hier behandelten Short-stories moraliſch. Irving predigt gegen Trunkſucht und Egoismus, Hawthorne fordert jeden Menſchen auf, reuig Einkehr zu halten und das Herz bis ins Innerſte nach der „Schuld" zu durchforſchen. Harte und Craddock weiſen immer auf das Goldkorn der Sittlichkeit, der ethiſchen Tüchtigkeit hin. Nur Poe ſcheint eine Ausnahme zu machen. Er ironiſiert die

Gewohnheit der Amerikaner, einen Dichter nach ſeiner Moralität zu bewerten.[1] Er ſelbſt will nicht moraliſch wirken, d. h., er will nicht etwa das Gegenteil erreichen, ſondern der Endzweck der Dichtung iſt für ihn ein anderer; die Moral kommt für ihn als Dichter überhaupt nicht in Betracht. Er hat Recht, es iſt gewiß nicht die Aufgabe des Künſtlers, den Menſchen Predigten zu halten und ſie zu beſſern; aber die Kunſt ſoll doch immer ein Idealbild des Lebens geben. Daher bleibt eine Scheußlichkeit wie „The Facts in the Case of Mr. Valdemar" unvereinbar damit. Poe's Perſönlichkeit ſcheint aus verſchiedenen Naturen zu beſtehen, und ſein künſtleriſcher Standpunkt iſt nicht immer ganz hoch. Konkreter als Lowell's Vers über Poe: „Three fifths of him genius and two fifths sheer fudge"[2] und auf Poe vielleicht ebenſo paſſend iſt ein Urteil Goethes: „Dies iſt überhaupt der Charakter aller Voltairiſchen Witzprodukte. Kein menſchlicher Blutstropfe, kein Funke Mitgefühl und Honnetetät, dagegen eine Leichtigkeit, Höhe des Geiſtes, Sicherheit, die entzücken. Ich ſage Höhe des Geiſtes, nicht Hoheit."[3] Die „Hoheit" des Geiſtes, der ethiſchen Auffaſſung, fehlt in der Perſönlichkeit Poe's. Aber vielen ſeiner Geſchichten iſt, wie Shakespeare's „Macbeth" und „Richard III.", trotzdem eine moraliſche Wirkung immanent, indem das Bewußtſein, daß der Schuldige ſchließlich geſtraft wird, und das Krankhafte, das für die menſchliche Gemeinſchaft nicht Taugliche, ſeinen Untergang findet, die „Reinigung" bewirkt.

Die Romantiker bringen dieſe Moral zur Darſtellung, indem ſie aus beliebigen Elementen eine darauf bezügliche Handlung mit den notwendigen Perſonen konſtruieren. Sie ſetzen, um den Leſer zu beſſern, irgendwelche Stoffteile zu einer künſtlichen Wirklichkeit zuſammen. Bei ihnen handelt es ſich um „möglicher [Lebens]fragen notwendige Löſung"[4] in naturgemäßer Geſtaltung. Harte und Craddock, die Realiſten, geben dagegen „wirklicher Lebensfragen mögliche Löſung."[5] Aus dem gegebenen Stoffe holen ſie die mögliche moraliſche Wirkung heraus.

Betrachtet man die Autoren jeden für ſich, ſo wird hinſichtlich der Zielſtellung, wenn man die Geſamtheit ihres Schaffens, nicht die einzelnen Geſchichten, ins Auge faßt, zwiſchen Irving, Hawthorne und Poe auf der einen und Harte und Craddock auf der andern Seite ſofort ein tiefgehender Unterſchied bemerkbar. Dort macht man ſich, aus dem romantiſchen Prinzipe der Subjektivität heraus, die Darſtellung des Einzelindividuums

[1] Choice Works, S. 645.
[2] Lowell, Fable for Critics, S. 78.
[3] Goethe, Briefe an Frau v. Stein, 7. Juni 1784.
[4] Wolff, Geſchichte des Romanes, S. 2.
[5] ibid., S. 2.

zur Aufgabe; hier ſucht man eine Geſamtheit, eine in ethnographiſcher oder ſozialer Hinſicht beſtimmt gekennzeichnete Volksſchicht zu ſchildern. Derſelbe Unterſchied zeigt ſich, wenn man die Ziele der einzelnen Geſchichten betrachtet. Die Romantiker wählen für jede Geſchichte ein neues Problem; bei Harte und Craddock gibt es nur ein einziges, ein Geſamtziel für alle Geſchichten: Irving drückt ſein Gefühl, die Empfindungswelt, in der er lebt, aus; Hawthorne und Poe ſchildern einen Gedanken, ein Gefühl, das zumeiſt ihr eigenes iſt. Harte und Craddock legen fremde Gefühle dar, verfolgen die pſychologiſche Entwickelung fremder Menſchen. Hawthorne umkleidet einen abſtrakten Gedanken, eine moraliſche Lehre, mit Realität oder ſchildert den Entwickelungsverlauf eines geſunden pſychologiſchen Problems. Poe wählt ſich pſychologiſche Proble pathologiſcher Färbung oder fügt eine logiſche Kette Glied für Glied zuſammen. Harte und Craddock haben immer nur das eine Ziel, zu zeigen, daß in jedem Menſchen ein guter Kern ſteckt.

So weit, als eine Gruppe mit der Gruppe der Romantiker verglichen, ſtimmen Harte und Craddock überein. Doch die realiſtiſchen Bilder, die ſie bieten, weiſen auch manchen Zug auf, der ſie beide von einander ſcheidet. Beide ſtellen das Streben zum Guten dar; aber der verſchiedene Stoff, aus dem ſie den Beweis holen, bedingt verſchiedene Wirkung und Wertung des jeweilig geſchilderten Charakterzuges. Harte ſagt im Gegenſatz zu Hawthorne's Behauptung, jeder Menſch, auch der beſte, ſei in Schuld und Sünde verfallen, daß ſelbſt der Schlechteſte und Niedrigſte einer edlen Tat fähig ſei. Die Menſchen, an denen er dies zeigt, ſind ſittlich tiefſtehende, verkommene Geſchöpfe, der Auswurf der Menſchheit. Die Folge iſt, daß die Geſtalten, die Harte zeichnet, uns als unwirklich anmuten; die Discrepanz zwiſchen dem Charakter der Handelnden und der Art der geſchilderten Handlungen iſt zu groß. Es ſcheint faſt, als ob ihm mehr darin liegt, ſeine optimiſtiſche Anſchauung vom ſittlichen Werte aller Menſchen auszudrücken, als ein auch innerlich wahres Bild des Milieus zu geben, das er äußerlich vortrefflich ſchildert. Harte's Realismus erſcheint aus dieſem Grunde nicht als überzeugend wahr. Er bietet nur Ausnahmefälle, und wenn man mit Brunetière die Darſtellung des Ausnahmefalles als das Kennzeichen der Romantik anſieht,[1] dann iſt der Realiſt Harte in ganz anderem Maße ein Romantiker als der Romantiker Poe durch ſeine genaue Wiedergabe der Wirklichkeit ein Realiſt iſt.

Craddock's Realismus iſt in dieſem Punkte wahrer, kommt der Wahrſcheinlichkeit näher. Die Menſchen, die ſie ſchildert, ſind nicht im mindeſten

[1] Brunetière, a. a. O., S. 259: „L'étude de l'exception, tel est le propre du romantisme."

ſittlich defekt; im Gegenteile, ſie ehren Sitte und Herkommen hoch. Aus dieſem Grunde ſchon erſcheinen die guten Taten, die ſie ihre Gebirgsmänner und -mädchen tun läßt, eher möglich und nicht unwahrſcheinlich. Außerdem iſt Craddock aber noch — und hier wiederholt ſich das Verhältnis Dickens-Eliot — eine feinere Pſychologin als Harte. Der Beſſerungstrieb der Bewohner von Roaring Camp, der Edelmut der Outcasts und beſonders der von Tennessee's Partner und des Man of No Account läßt ſich nur als ein inſtinktives Handeln erklären. Craddock dagegen zeigt irgend eine edle Leidenſchaft, die Natur in „her higher moods", als das treibende Motiv.

Wie dieſe letzten Ausführungen zum Teil ſchon in die Beſprechung von Craddock's Charaktertechnik gehören, ſo leitet die Frage nach der Bewußtheit der Erfaſſung des Zieles in die Betrachtung der Handlungs-Technik über. Denn die bewußte Zielerfaſſung läßt ſich bei Harte und Craddock ebenſowenig wie bei Poe durch beſtimmten Hinweis auf irgendwelche Äußerungen der beiden Autoren feſtſtellen. Vielmehr iſt ſie wie bei Poe nur aus der Technik der Short-stories zu folgern. Sie iſt aber anzunehmen, denn ſie liegt in der Natur der dargeſtellten Ziele begründet. Harte und Craddock wollen einen Charakterzug ſchildern. Dazu müſſen ſie notwendigerweiſe den handelnden Perſonen die Möglichkeit geben, ſich von der vom Autor gewünſchten Seite zu zeigen. Sie müſſen die ganze Handlungsführung dementſprechend einrichten. Dabei iſt es ja ſelbſtverſtändlich nötig, daß ſie das Ziel immer im Auge haben. Das wird umſo wahrſcheinlicher, als die meiſten Erzählungen, wie ich mit Schönbach für Craddock annehme,[1] auf wirklichen Vorfällen beruhen. Das Geſchehnis, das die Hauptſache der einzelnen Geſchichte iſt, exiſtiert ſchon; es kommt nun darauf an, dieſe Hauptſache ins rechte Licht zu ſetzen, ihr eine möglichſt eindrucksvolle poetiſche Faſſung zu geben. Abgeſehen von dieſem ſchließlich allein völlig zureichenden Grunde iſt wie bei Poe die Technik — der Handlungsaufbau — das einzige unanfechtbare Kriterium, die bewußte Zielerfaſſung zu beweiſen. Bei deren Betrachtung ergibt ſich ein weiterer Unterſchied zwiſchen Harte und Craddock.

Wenn man die Geſamtheit von Craddock's Short-stories überſchaut, ſo läßt ſich als ein Gemeinſames ſofort ſehen, daß der edle Zug mit deutlicher Abſichtlichkeit erſt ganz am Ende berichtet wird. Die Erzählung wird ſo geführt, daß die Hauptperſon ſich plötzlich vor der Möglichkeit einer doppelten Handlungsweiſe befindet und ſich notwendigerweiſe für die eine oder die andere entſcheiden muß. Dabei enthüllt ſich ihr

[1] Schönbach, a. a. O., S. 422.

Charakter. In dieſer Technik der völlig unerwarteten Erreichung des Zieles ſteht Craddock im Gegenſatz zu Harte und in erhöhtem Maße zu Poe. Der Satz: „Without was the Red Death“[1] klingt durch alle geſchilderte feſtliche Heiterkeit im Gemüte des Leſers wie ein düſtrer Orgelton durch; man fühlt das Ende voraus. Man erwartet das Ende auch in „The Murders in the Rue Morgue“, vielleicht nicht gerade in der vom Autor gegebenen überraſchenden Weiſe, aber nach der Einleitung verlangt man nach einer Löſung des Geheimniſſes. Ebenſo läßt der Satz: „But tomorrow I die and to-day I would unburden my soul“[2] auch in „The Black Cat“ das Ende vorausahnen. In Poe's Geſchichten wandelt man wie in einem dunklen Gange, an deſſen Ende ein Licht blitzt, das mit jedem Schritte, den man dem Ende näherkommt, helleren Schein auf den Weg wirft. Die gleiche Technik wendet Harte an: Ein Einzelner aus der rauhen Menge fühlt die Erhabenheit des Todes und nimmt ſeinen Hut in der Hütte ab, wo die tote Mutter neben dem neugeborenen Kinde liegt. Dieſem Zuge der Beſſerung folgt ein weiterer, und immer bedeutſamer werden die Zeichen der ſittlichen Läuterung, bis ſchließlich in der Hingabe des eigenen Lebens der Höhepunkt erreicht iſt. Es bleibt wie bei Poe derſelbe Ton, deſſen Stärke vom pianiſſimo zum ſtärkſten fortiſſimo anſchwillt. Harte feſſelt den Leſer mit dem erſten Satze und verſetzt ihn ſofort mitten hinein in die Handlung: „There was commotion in Roaring Camp“;[3] „As Mr. John Oakhurst, gambler, stepped into the main street of Poker Flat, on the morning of the twenty third of November, 1850, he was conscious of a change in its moral atmosphere since the preceeding night“;[4] „Sandy was very drunk.“[5] Dieſem Eingangsſatze, der Bezug auf die Nebenhandlung hat, ſchließt ſich eine Erklärung an. Dann folgt nach kurzer Schilderung der Perſonen und des Ortes die Haupthandlung. So iſt es in „Roaring Camp.“ Im Lager herrſcht große Aufregung, die Goldgräber ſind vor einer Hütte verſammelt, in der „Cherokee Sal“ einem Knaben das Leben gibt. Nun folgt die Schilderung der Männer, des Lagers, der Hütte; damit iſt die Baſis gegeben, auf der ſich die Erzählung von der Beſſerung des Lagers durch das unſchuldige Kind aufbauen kann. Ähnlich iſt der Verlauf in „The Outcasts of Poker Flat“ und „Tenneſſee's Partner“. Aber Harte hält ſich nicht immer ſtreng an dieſe Form. „Mliss“ und „High-Water Mark“ z. B. beginnen mit der Schilderung

[1] Choice Works, S. 275.
[2] ibid., S. 266.
[3] Bret Harte, Tales of the Argonauts, in: Prose and Poetry, S. 3.
[4] ibid., S. 18.
[5] ibid., S. 62.

des Milieus, an die ſich die Haupthandlung ohne Nebenhandlung unmittelbar anſchließt.

Wenn nun behauptet und gezeigt wird, daß im Vergleich zu Harte die Geſchichten Craddock's kunſtvoller gebaut und gegliedert ſind, oder mindeſtens den Eindruck beabſichtigter Konſtruiertheit machen, ſo ſoll damit durchaus kein Werturteil über die beiden Schriftſteller abgegeben werden. Im Grunde hängt die Bedeutung und Lebensdauer eines Buches doch allein von der Wirkung ab, die es auf die Leſer ausübt, und nicht von der Art und Weiſe, wie es geſchaffen wurde.

Es iſt leicht zu erkennen, daß Craddock in der Kompoſition ihrer Short-stories nach einer beſtimmten Abſicht verfährt, immer nach einem vorbedachten Plane diſponiert, der im allgemeinen der gleiche iſt. Faſt jede ihrer Short-stories teilt ſich in drei Teile: Expoſition — Nebenhandlung — Haupthandlung. Dieſe Gliederung iſt bedingt durch die Art und Weiſe, wie Craddock den edlen Charakterzug, den die Haupthandlung verkörpert, zur Darſtellung bringt. Laſſen ſich Poe's und Harte's Geſchichten mit einem Gange vergleichen, an deſſen Ende ein Licht blinkt, ſo iſt es in Craddock's Geſchichten gerade umgekehrt: der Leſer wandelt lange im Dunkeln, bis eine plötzliche Wendung das Licht und damit das Ende des Weges bringt. Die Haupthandlung, in der der ethiſche Zug dargeſtellt wird, nimmt nur einige wenige Seiten am Ende der Geſchichte in Anſpruch. Die Geſchichten gliedern ſich dadurch in zwei Teile, deren Längenunterſchied ſehr bedeutend iſt, wie das Zahlenverhältnis zwiſchen der Länge der ganzen Geſchichte und der der Haupthandlung zeigt. In „Drifting down Lost Creek" beginnt die Darſtellung von Cynthia Ware's mühevoller Wanderung für Evander Price's Freilaſſung auf Seite 50 der 79 Seiten langen Geſchichte. Sie dauert 14 Seiten. Auf den übrigen 15 Seiten werden die weiteren Schickſale Cynthia's und Evander's hier ausnahmsweiſe ausführlich erzählt, weil die Geſchichte als Erinnerung Cynthia's berichtet wird. In „A-Playin' of Old Sledge at the Settlemint" nimmt die Schilderung von Budd Wray's großmütiger Rache die letzten 5 der 40 Seiten langen Geſchichte in Anſpruch. In „The Star in the Valley" iſt Celia's Rettungsgang auf den letzten 7 von 35 Seiten dargeſtellt. In „Electioneerin' on Big Injun Mounting" iſt das Verhältnis der Haupthandlung zur ganzen Geſchichte 3 : 27 Seiten, in „The Dancin' Party at Harrison's Cove" 6 : 32, in „The ‚Harnt' that walks Chilhowee" 4 : 40 Seiten. Mit dieſer knappen Darſtellung der Haupthandlung hängt es zuſammen, daß ſich in jeder Geſchichte eine zweite Handlung findet. In „Taking the Blue Ribbon" geht der Reiterwettkampf um das Blaue Band Jacob Brice's Verzicht auf den ſicheren Siegespreis voraus. In „Drifting down Lost Creek" folgt Cynthia's mühevolle Wanderung auf Evander's Gefangennahme und

Verurteilung. Sein Glück in „Old Sledge" gibt Budd Wray Gelegenheit zu ſeiner edelmütigen Rache. In „The Star in the Valley" ſtehen ſich Jerry Shaw's und ſeiner Freunde Beſchluß und Celia's rettende Tat gegenüber. Rufus Chadd's Edelmut bedingt ſeine Wiederwahl durch die Gebirgler. In „The Dancin' Party at Harrison's Cove" wird Rick Pearson's Streit mit Kossuth auf dem Balle durch Mr. Kennyon's mutiges Eingreifen erledigt. Wenn Reuben Crabb, der „Harnt", nicht erſchiene, könnte Simon Burney ihn nicht gefangen nehmen und für ihn ſorgen. Dieſe Einteilung in zwei Handlungen findet ſich auch in dem noch nicht beſprochenen „Over on the T'other Mounting", einer Geſchichte, die ein Beiſpiel vom Aberglauben der Gebirgler bringt. In der Nebenhandlung wird erzählt, wie Tony Britt ſeinen Todfeind Caleb Hoxie auf einem Gebirge, das man als Wohnort von Hexen anſieht, zu töten ſucht; während eines Jagdganges trifft er ihn dort und wälzt einen großen Felsblock auf ihn herab. Um jeden Verdacht von ſich abzulenken, ſteckt er den Wald in Brand. Hoxie entkommt; er glaubt wie alle anderen Gebirgler, daß die Hexen ihn zu töten verſucht und auch das Feuer verurſacht hätten. Die Haupthandlung wird auf den drei letzten Seiten erzählt: Tony Britt, der ſich ſeitdem ängſtlich bemüht, mit ſeinem Feinde gut Freund zu ſein, bekennt, daß er den Mordverſuch gemacht und das Feuer angeſteckt habe.

Es iſt nun aber nicht dieſe Zweiheit der Handlungen allein, die Craddock's Technik zu einer kunſtvollen macht. Harte hat zuweilen auch zwei Handlungen: damit Roaring Camp ſich beſſern kann, muß Luck vorher geboren werden; ehe die Outcasts ihr Leben opfern können, müſſen Tom Simson und Piney kommen. Auch darin ſind Harte und Craddock gleich, daß die beiden Handlungen eng zueinandergehören. Die Nebenhandlung iſt die Bedingung der Haupthandlung, ihre Baſis; ohne ſie könnte die Haupthandlung garnicht ſtattfinden.

Das Entſcheidende iſt vielmehr die Regelmäßigkeit, mit der bei Craddock immer zwei Handlungen zu finden ſind; und dann iſt es vor allem das Verhältnis der beiden Handlungen, ihre Abmeſſung zu einander, der größere oder geringere Nachdruck, der auf ihre Geſtaltung gelegt wird, was den Unterſchied bedingt. Bei Harte findet ſich nicht immer eine Nebenhandlung. Gibt er eine, ſo wird ſie, wenig ausgebaut, als notwendige Baſis für die viel weiter ausgedehnte Haupthandlung erzählt. Bei Craddock iſt ſie breit und eingehend dargeſtellt. Sie iſt nicht nur die Baſis, ſondern oft gewiſſermaßen das Negativ der Haupthandlung: auf den ſeinem Ehrgeize winkenden Siegespreis leiſtet Jacob Brice aus Liebe Verzicht. Evander's Gefangenſchaft wird in Freiheit verwandelt. Das Mittel, ſeine Rache auf niedrige Weiſe zu ſtillen, vernichtet Budd Wray großmütig ſelbſt. Den Totſchlag, den Jerry Shaw und ſeine

Freunde beſchließen, verhindert Celia's Rettungsgang. Mord und Totſchlag droht auch aus dem Streite zwiſchen Rick Pearson und Kossuth zu entſtehen, aber Mr. Kennyon's mutvolles Eingreifen wahrt den Frieden. Nur Ungerechtigkeit und Entbehrung kennt Reuben Crabb — Clarsie Giles und Simon Burney beweiſen ihm, daß es auch gute Menſchen gibt.

Die Nebenhandlung wird dadurch noch mehr hervorgehoben, daß ſie von einer Expoſition eingeleitet wird, die genau auf ſie vorbereitet. Dieſer erſte Teil von Craddock's Short-stories, den man im Gegenſatz zu der Dynamik der beiden anderen Handlung enthaltenden Teile die Statik der Geſchichten nennen könnte, kündigt die Nebenhandlung an, begründet ſie und führt alle wichtigen Perſonen der Geſchichte ein. Zuweilen findet ſich auch die Beſchreibung des Ortes der Nebenhandlung darin. Dieſe Dreiteilung findet ſich, natürlich nicht sklaviſch ſchematiſch, in allen Geſchichten Craddock's.

Während ſich Craddock ſo von Harte in der durchgängig kunſtvolleren Gliederung ihrer Geſchichten unterſcheidet, ſcheint ſie in der Geſtaltung der Expoſition von ihm beeinflußt zu ſein. Wie ſie ihre Geſchichten in drei Teile gliedert, läßt ſich auch in der Expoſition eine Dreiteilung erkennen: Anſpielung auf die Nebenhandlung — Schilderung von Ort und Perſonen — nähere Erläuterung. Genau wie es Harte tut, weckt ſie das Intereſſe des Leſers gleich am Anfang durch einen ſpannenden Hinweis: „I hev hearn tell ez how them thar boys rides thar horses over hyar ter the Settlemint nigh on ter every night in the week ter play kyerds, — ‚Old Sledge' they calls it";[1] — „An 'ef ye'll believe me, he hev hed the face an' grace ter come a-prowlin' up hyar on Big Injun Mounting, electioneerin' fur votes, an' a-shakin' hands with every darned critter on it";[2] — „Fur ye see, Mis' Darley, them Harrison folks over yander ter the Cove hev determinated on a dancin' party".[3] Dabei iſt allerdings zu beachten, daß dieſe Hinweiſe am Anfang bei Craddock meiſt direkt den Inhalt der Nebenhandlung enthalten, während Harte eine Spannung allgemeinerer Art erweckt („The Luck of Roaring Camp"; „The Outcasts of Poker Flat"). Genau wie bei Harte findet ſich als Variation dieſer Anfangstechnik eine Naturſchilderung, die in allgemeinen Zügen gleich zu Beginn die notwendige Stimmung ſchafft. So z. B. in „Over on the T'other Mounting": hier iſt die Schilderung der beiden Gebirgsausläufer an erſter Stelle nötig, denn die ganze Geſchichte beruht auf dem Gegenſatze zwiſchen dem höheren, unwirtlichen Gebirgszuge, wo feindlich geſinnte Geiſterweſen ihr Spiel

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 80.
[2] ibid., S. 155.
[3] ibid., S. 215.

treiben, zu dem niedrigeren, der den Menſchen eine Wohnſtätte bietet. Beſonders wirkſam iſt dieſe Art des Anfangs in den Geſchichten, in denen durch die Unveränderlichkeit, die ewige Gleichheit und Größe der Natur die Kleinheit und nichtige Vergänglichkeit des menſchlichen Lebens in ſcharfem Kontraſte hervorgehoben wird. In „The Romance of Sunrise Rock" kommt dem jungen Cleaver, deſſen Durſt nach dem wirbelnden Leben unſtillbar, deſſen Wille zur Erreichung hoher Ziele unbezähmbar iſt, im Anblicke des gewaltigen Felſens, der ſeit langen Jahrhunderten unverändert geblieben iſt, und des beſcheidenen Friedhofs der Gebirgler ſeine Ohnmacht und die Nutzloſigkeit ſeines verzweifelten Ringens aufs Schmerzlichſte zum Bewußtſein. Wehmütige, ſtimmungsvoll-ſymboliſche Naturſchilderung leitet die Erzählung von Cynthia Ware's glückloſem Leben ein, in das nur eine kurze Zeit die Sonne der Liebe warmen Schein warf. Unverändert und düſter ſteht Pine Mountain im Weſten. Ein Tag nach dem anderen verſinkt in farbenprächtigem Todeskleide hinter dem geheimnisvollen, ſchwarzen Berge. Mit ihnen verſinken ihre Hoffnungen und Wünſche, verſinkt ihre Liebe. Wie die Blumen und Schmetterlinge tot auf den Wellen des Baches im Tale dahingleiten und mit ihm in unbekannte Tiefen verſchwinden, ſo iſt ihr Leben: tot und nutzlos fließt es dahin inmitten der Berge, in denen ſie lebt. Ihre Gedanken wandern zurück; die Erinnerung kommt ihr an Zeiten der Jugend, in denen ſie glücklich dem kommenden Tage entgegenſah, der ihr den Geliebten neu brachte. Und nun lebt ſie die Zeit ihres höchſten Glückes, ihres tiefſten Schmerzes noch einmal durch, bis ſie ſich wieder am Bache findet und ziellos dem Spiele der Wellen zuſieht, auf denen Blumen und Schmetterlinge dahingleiten.

Wie der Anfang, der erſte Teil der Expoſition, verſchieden geſtaltet wird, ſo läßt ſich auch in der Behandlung der beiden anderen Expoſitionsteile, der Schilderung von Ort und Perſonen und der näheren Erläuterung, ein Wandel, und zwar ein Fortſchritt in der Technik erkennen.

Die erſte mir bekannte Geſchichte „Taking the Blue Ribbon" iſt wenig geſchickt: den Anfang macht nicht der ſpannende Hinweis, ſondern dieſem geht eine Dialogeinleitungsformel voraus. Wie auch ſpäter gewöhnlich, folgt eine hier allerdings lang ausgedehnte Orts- und Perſonenbeſchreibung, die ſehr ins einzelne geht. Dann nimmt der Autor ſelbſt das Wort zu einer langen Erklärung, in der er erzählt, wie die Feindſchaft zwiſchen Städtern und Gebirglern zuſtandegekommen ſei, wie dieſe Feindſchaft beſonders auf dem jährlichen Jahrmarkte zum Ausdruck komme, wie diesmal beſonders ſcharf von beiden Seiten um das Blaue Band im Reiterwettkampfe geſtritten werden würde, weshalb Jenkins Hollis ſich um den Preis bewerbe: „This incongruous

and unpromising ambition had sprung up in this wise: Between the country people of Kildeer County and the citizens of the village of Colbury etc. etc. etc."[1]

Beſſer iſt die oft gebrauchte zweite Form, in der nach dem ſpannenden Einleitungsſatze, der den Leſer meiſt mitten in ein Geſpräch verſetzt, eine epiſche Orts- und Perſonenbeſchreibung durch den Autor erfolgt, und nach dieſer das Geſpräch ſeinen Fortgang nimmt, in dem nähere Angaben über die Perſonen der Neben- und Haupthandlung gemacht werden. So iſt es z. B. in „A-Playin' of Old Sledge": das Thema der Nebenhandlung wird im erſten Satze angeſchlagen, man ſpricht von dem Treiben dreier junger Gebirgler, die allnächtlich Karten ſpielen. Dann folgt die das Geſpräch unterbrechende epiſche Einſchiebung, die die Lokaliſierung des Geſpräches bietet und die Teilnehmer beſchreibt: eine Landſtraße mitten in der waldigen Gebirgswildnis, auf der ſich eine Anzahl Gebirgler zuſammengefunden haben, um ſie nach ſtaatlicher Vorſchrift auszubeſſern. In dem wiedereinſetzenden Geſpräche iſt die Rede von den drei Fehlenden; die beiden Spieler Josiah Tait und Budd Wray werden eingeführt, die Vorgeſchichte, wie Budd von Melindy Price um des begüterteren Josiah willen abgewieſen wurde, wird erzählt. Damit iſt die Begründung und Erklärung der Nebenhandlung gegeben, die nach Budd Wray's Ritt durch den Wald ſofort einſetzt. Dieſe Expoſition im Geſpräche, das durch eine epiſche Beſchreibung von Ort und Teilnehmern an dieſem Geſpräche in einen das Thema gebenden Anfangsſatz und einen längeren erläuternden, entweder die Vorgeſchichte der Nebenhandlung oder allgemein die Bedingungen dafür bietenden zweiten Teil zerfällt, findet ſich ferner in „Drifting down Lost Creek". Hier erfolgt, wenn man von der ſtimmenden Eingangsſchilderung abſieht, die Beſchreibung von Ort und Perſonen auch erſt, nachdem auf die Hauptperſon der Nebenhandlung, Evander, hingewieſen iſt. Ferner in „Electioneerin' on Big Injun Mounting", „The Dancin' Party at Harrison's Cove" und „Over on the T'other Mounting". Auch hier iſt von der ſtimmenden Naturſchilderung im Anfange abzuſehen. Ähnlich iſt die etwas kompliziertere Expoſition in „The ‚Harnt' that walks Chilhowee", in der Simon Burney's Liebe zu Clarsie Giles in der erſten Szene und die Vorgeſchichte des Geiſtes in einer ſpäteren erörtert wird.

Craddock handhabt dieſe Technik ſehr geſchickt. In zwangloſer Weiſe werden ſorgfältig und genau alle nötigen Vorbedingungen mitgeteilt, alle Fäden geſchürzt, ganz natürlich läßt ſich alles im Geſpräche mitteilen.

[1] Craddock, Taking the Blue Ribbon at the County Fair, in: The Mystery of Witch-Face Mountain, S. 169ff.

Eine andere Art der Orts- und Perſonenbeſchreibung ſowie der erläuternden Grundlegung bieten die beiden Geſchichten „The Star in the Valley“ und „The Romance of Sunrise Rock“. Die letztere Shortstory wird durch ſtimmende Naturſchilderung eingeleitet; dann folgt eine lange Reflexion Cleaver's, in der er ſein bisheriges Leben überdenkt. Weitere Geſpräche zwischen Cleaver und Trelawney geben die nötigen Grundlagen für die Nebenhandlung. In „The Star in the Valley“ erfolgt die Expoſition hauptſächlich durch Handlung: Chevis ſieht Shaw's Hütte, er begegnet Shaw's Tochter, er kommt dann ſelbſt in die Hütte, iſt oft dort und wird mit den Gebirglern bekannt.

Die zweite, häufigſte Art der Expoſition weiſt in ihrer Darſtellungsform als Geſpräch auf eine Beſchaffenheit hin, die Craddock's Werken im ganzen, auch den Romanen, eignet, nämlich auf einen ſtarken dramatiſchen Einſchlag. Das zeigt ſich ſchon darin, daß es möglich iſt, die Geſchichten in drei von einander klar unterſchiedene Teile zu trennen. Weiter offenbart ſich die dramatiſche Begabung darin, daß Craddock ihre Short-stories einem Handlungshöhepunkte zuführt: aus den allgemeinen Angaben baut ſich die Nebenhandlung auf, und aus dieſer hebt ſich ſcharf und knapp die Haupthandlung. Dramatiſch ſind auch die Gedankenmonologe, die ſie einzelne Perſonen halten läßt (Rufus Chadd in „Electioneerin'“; John Cleaver in „The Romance of Sunrise Rock“), und ſchließlich verrät ſich dieſe Begabung in der Vorliebe, dramatiſch belebte Szenen wie z. B. das Spiel in „A-Playin' of Old Sledge at the Settlemint“,[1] Geſpräche und Situationen in ſzeniſcher Reihenfolge, oft mit Wechſel des Schauplatzes verbunden, darzuſtellen. Beſonders deutlich zeigt ſich dieſe Eigenſchaft in der Ausführung der Expoſition. Die oben unterſchiedenen drei Teile ſind in mehreren Geſchichten eigentlich eine einzige Szene, eine durch ein epiſches Einſchiebſel, gewiſſermaßen das Auftreten eines „Prologos“, getrennte Situation, ein Geſpräch. Der Hinweis auf die Nebenhandlung iſt ein Satz dieſes Geſpräches, das der Autor durch Beſchreibung des Schauplatzes und der Perſonen, die an dieſem Geſpräche teilnehmen, unterbricht.

Es läßt ſich wohl rechtfertigen, Craddock's Handlungstechnik, ihren Handlungsaufbau einen ſorgfältig durchdachten zu nennen. Wie bei Poe iſt der Schluß ſomit erlaubt, ja ſelbſtverſtändlich, daß ſie das Ziel ihrer Short-stories immer im Auge hat.

Craddock ſchildert wie Harte einen edlen Charakterzug. Dies gleiche Ziel erreichen beide aber, wie eben dargelegt, auf verſchiedene Weiſe. Während bei Harte wie bei Poe der Anfang das Ende impliziert, kommt in Craddock's Geſchichten das Ende völlig überraſchend. Wie Poe

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 92ff.

bereitet Harte durch das Vorhergehende das Endgeſchehnis vor und erhöht die mit der Erzählung verbundene Gefühlswirkung zu immer ſtärkerer Intenſität, z. B., indem er auf eine Äußerung der edlen Charakteranlage immer eine noch wertvollere folgen läßt. Craddock dagegen geht inſofern über die Technik Harte's bezw. Poe's hinaus, als ſie das Ziel ganz am Ende der Geſchichte ohne eigentliche Vorbereitung bringt und die höchſte Intenſität der Gefühlswirkung nicht durch allmähliche, vorbereitende Steigerung, ſondern mit unvermittelter Plötzlichkeit und Vollſtändigkeit auslöſt.

Man könnte noch fragen, ob das abſtrakte Ziel einer jeden Short-story, Einheit des Eindruckes, durch die Menge der verſchiedenen Ereigniſſe, die in den einzelnen Geſchichten geſchildert werden, erreicht werde. Das iſt ſicherlich der Fall, denn alle die Einzelgeſchehniſſe ſind für die Tat der Hauptperſon von Bedeutung, ſchaffen die Baſis für die Haupthandlung. Craddock's Geſchichten gleichen im Gange der lange vorbereitenden, neutralen Nebenhandlung völlig der „Novelle" Goethes. Das oben angeführte Gleichnis von der Blume und dem grünen Blätterwerk, das Goethe auf ſeine Geſchichte anwendet, erläutert auch die Eigenart von Craddock's Short-stories aufs Trefflichſte.[1]

Mit der Behandlung dieſer zwei Punkte, Zielſtellung und Handlungsführung, iſt die Technik Craddock's noch nicht erſchöpfend dargeſtellt. Aus dem Bisherigen ergab ſich die Antwort auf die Frage, ob Craddock als Verfaſſerin von Short-stories die dieſer Literaturgattung eigenen Bedingungen erfüllt, ob ſie ihre Ziele bewußt zu einem einheitlichen Eindrucke herausarbeitet. Die Frage: Was für Charaktere ſchildert ſie? iſt dagegen bedeutſam für Craddock's Wertung als Milieudichterin. Dabei bietet die Art, wie ſie dieſe Charaktere ſchildert (innerliche Anſchaulichkeit), Material für die Beurteilung ihrer Künſtlerſchaft nach äſthetiſchen Prinzipien. Für die Beurteilung der Milieuſchilderung kommt ferner in Betracht, wie die Geſtalten körperlich geſchildert ſind (äußerliche Anſchaulichkeit). Dabei fragt die äſthetiſche Kritik wieder nach den Mitteln, mit denen die Dichterin arbeitet.

Es iſt nun zunächſt die Aufgabe, zu ſehen, was für Menſchen Craddock in ihren Short-stories ſchildert. Wie aus der Inhaltsangabe hervorgeht, finden ſich zwei Gruppen einander entgegengeſetzter Charaktere darin: Gebirgler und Städter. Craddock ſchildert eine große Anzahl gut gezeichneter Charaktere, die ſich zumeiſt ſcharf von einander abheben. Unter den Gebirglern finden ſich junge Mädchen und alte Frauen, Jünglinge, Männer und Greiſe.

[1] Siehe oben S. 33.

Die jungen Mädchen ſind ziemlich unbeſtimmt und allgemein geſchildert: Selina Teake („The Romance of Sunrise Rock") iſt das junge Gebirgsmädchen, das beſcheiden, ſtill und ernſthaft bei aller Unwiſſenheit doch wie die unberührten Dinge der Natur eine natürliche Anmut und Würde beſitzt. Ebenſo ſchattenhaft und unbeſtimmt iſt Celia Shaw's Charakter („The Star in the Valley"). Sie iſt mit natürlichem Gefühl für Gut und Schlecht begabt, das ſie mit energiſcher Zielbewußtheit in die Tat umſetzt. Ein rührender, beiden Mädchen gemeinſamer Zug iſt die Verſchwiegenheit, mit der ſie, denen ſoziale Unterſchiede etwas Unbekanntes ſind, ihre Liebe zu dem Städter im Herzen tragen. Im Großen und Ganzen auch wenig gerundet, aber doch mit einem ſcharf gezeichneten Zuge ſind die Charaktere der habſüchtigen Melindy Price („A-Playin' of Old Sledge") und der koketten Mandy Tyler („The Dancin' Party") verſehen. Cynthia Ware („Drifting down Lost Creek") iſt klarer gezeichnet: Liebe, und daraus entſpringend Glauben an den Geliebten, Beredſamkeit, Hartnäckigkeit, Feſtigkeit und Scharfſinn in Erreichung des Zieles, das ſie vor Augen hat, zeichnen ſie aus. Wie Budd Wray fühlt ſie höhere Empfindungen der Seele in ſich, kann ſie aber nicht verſtehen. Mit Feſtigkeit und Entſchloſſenheit fügt ſie ſich ſpäter in ihr Geſchick, das ſie mit ſtiller Ergebung trägt. Ebenſo iſt Clarsie Giles („The .Harnt' that walks Chilhowee") eingehender charakteriſiert. In ihrem Charakter einen ſich Hartnäckigkeit, Güte und Barmherzigkeit mit häuslicher Tüchtigkeit. Dabei iſt ſie ſcheu gegen Tom Pratt's Liebeswerben und abergläubiſch.

Die älteren Frauen ſind wenig hervortretend, aber alle mit einem beſtimmten Zuge geſchildert. Jane Elmiry Tyne („Drifting down Loſt Creek") zeigt ſich als die geduldige Pflegerin des kranken Mannes. Das Leben der verheirateten Frauen iſt hart, ſie haben die Kinder zu erziehen und oft die ganze Arbeit zu verſorgen, die der trunkne, träge Mann ihnen überläßt. Arbeit und Kummer machen ſie vor der Zeit alt und verblüht; ſie leben dahin in Laſt und Mühen, „holding out wasted hands to the years as they pass, — holding them out always, and always empty".[1] Trotzdem lieben ſie den Gatten wie Mrs. Boker („Electioneerin' on Big Injun Mounting") und Elijah Burr's Schweſter („The Star in the Valley"), die lieber Haus und Hof verlaſſen und in die Fremde wandern will, als daß ſie ihren Mann aufgibt. Die den Gebirglern eigentümliche rauhe Frömmigkeit drückt ſich in dem Charakter Mrs. Harrison's aus („The Dancin' Party at Harrison's Cove"): im Tanzen ſieht ſie ein großes Verbrechen, gegen das es nichts bedeutet,

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 217.

einen Mann im Streite oder eines Verdachtes wegen niederzuſchießen. Dabei iſt aber der irdiſche Stolz der Hausfrau doch ſtärker als die Furcht vor der Strafe des Himmels.

Die männlichen Charaktere gelingen Craddock beſſer als die weiblichen. Es iſt dies ein Gegenſatz zu G. Eliot. Eliot's Männergeſtalten ſind meiſt zu ideal geſchildert, wie Adam Bede, oder als zu ſchlecht, wie Tito Melema. Die Rauheit der Gebirgler, die Geradheit, mit der ſie ausdrücken, was ſie bewegt — und auch wie es ſie bewegt, zeigt ſich in den gewundenen, zurücknehmenden, umdeutenden Gedankengängen ihrer Sprache — und die Unmittelbarkeit, mit der ſie ihre Gefühle in die Tat umſetzen, ohne ſich Rechenſchaft zu geben, kommt z. B. zum Ausdrucke in dem Beſchluſſe, den Jerry Shaw und Elijah Burr und ihre Freunde faſſen. Burr's Charakter iſt eine Miſchung von Gut und Böſe. Seine liebevolle Sorge um die Schweſter treibt ihn zum Morde des Mannes an, der dieſe Schweſter, ſein Weib, ſchlimm behandelt. In Jerry Shaw's („The Star in the Valley") und Isaac Boker's („Electioneerin") Charakter kommen ſchlechte Eigenſchaften der Gebirgler zum Ausdruck, Liebe zum Trunke und Trägheit. Eine Miſchung von Gut und Böſe iſt auch Evander Price („Drifting down Loſt Creek"). Der Grundzug ſeines Charakters iſt ſtarke Impulſivität, die ihn oft jähzornig auffahren läßt. Ferner iſt er grübleriſch veranlagt. Sein gutes Herz zeigt ſich darin, daß er ſeinen blödſinnigen Bruder verteidigt und deſſen Tat auf ſich nimmt. Eine Folge ſeiner Unbeſtändigkeit iſt es, daß er Cynthia Ware, die ſeine Freilaſſung erreicht, treulos im Stiche läßt. Die Leichtigkeit, mit der er Geliebte und Heimat völlig vergißt, wird verſtändlich durch ſeine große Lernbegier, die unten im Tale die erſte und richtige Möglichkeit ihrer Entfaltung gewinnt. Josiah Tait („A-Playin' of Old Sledge") iſt wie viele Gebirgler faul und träge. Seine Trägheit wird aber von der Liebe zum Kartenſpiel überwunden. Aus dieſer Leidenſchaft, die ſelbſt ſtärker als ſein Aberglaube iſt, entſpringen weiter die optimiſtiſche Glückshoffnung des Spielers, Ungeduld, Jähzorn, Erregung, die ihm die klare Überlegung verwirren. Ein ſcharfer Gegenſatz zu ihm iſt Budd Wray (ibid.), der, von Rachſucht getrieben, mit ſtarker Willenskraft kühl ſein Ziel verfolgt, im Grunde aber gutherzig iſt. Das zeigt ſich darin, daß er ſeinem Spielgegner, gegen den er keinen Grund zur Feindſchaft hat, einen ſchon verlorenen Vorteil gutmütig ſchenkt, und beſonders in ſeinem Verzicht auf die Rache. Wenig vielſeitig, aber doch in ſeiner Eigenart genau gekennzeichnet iſt Simon Burney, der Beſchützer des „Harnt". Es wird dem älteren Witwer ſchwer, ſeine Verlegenheit zu überwinden und mit ihrem Vater von Clarsie zu ſprechen. Wie er ihre Güte und Milde rühmt, erweiſt er ſich ſelbſt auch als barmherzig. Rufus Chadd („Electioneerin") iſt ähnlich wie Evander Price in die Ebene

hinabgekommen und hat ihre Segnungen und Nachteile an sich verspürt. Er ist klug und ehrgeizig, unerschütterlicher Glaube an sich und seine Kräfte und etwas Unbekanntes, eine dunkle, ihm unverständliche Macht in seinem Innern treiben ihn vorwärts und sichern ihm Erfolg. Bei aller harten Gerechtigkeit und unnachsichtigen Pflichterfüllung ist er doch milde und verzeiht, wenn es sich um seine eigene Person handelt.

Aus der großen Zahl der als Nebenpersonen eingeführten Gebirgler, die allgemein als faule, melancholisch-träumerische, abergläubische, in geistiger Armut lebende Geschöpfe voll enger Vorurteile auf der einen und als unabhängige, sich frei fühlende Menschen, die den sozialen Unterschied, der sie von den Städtern trennt, nicht empfinden, auf der anderen Seite geschildert werden, heben sich Einzelne durch individuelle Züge heraus. So Pete Blenkins, der Schmied, in seinem dörflichen Wichtigtun wegen seiner Fahrt nach der Stadt.[1] In der gleichen Überzeugung von seinem eigenen Werte sucht er die gerühmten Leistungen seines früheren Gehilfen Evander herabzusetzen.[2] Abner Blake zeigt bei aller Frömmigkeit, mit der er das Kartenspiel verdammt, den ganzen Stolz des Besitzenden, der auf den Besitzlosen, der sich emporheben will, herabsieht.[3] Die Gebirgler sind fromm, Tanzen halten sie für eine große Sünde, aber trotzdem treibt die Rücksicht auf die irdischen Verhältnisse Mr. Harrison, den besorgten Vater von vier heiratsfähigen Töchtern, dazu, seine Gewissensqual zu bekämpfen und sie in den eifrigen Vorbereitungen für einen Ball zu ersticken.[4] Auch die Züge des Greisenalters sind gut beobachtet: der abergläubische, fromme, auf den Schutz seiner Kirche vertrauende Vater Nathan White's z. B. kommt immer wieder auf die gleichen Erinnerungen zurück und sucht sich auf die geringfügigsten Begebenheiten aus seiner Jugend zu besinnen.[5]

Es liegt auf der Hand, daß die zweite Gruppe, die der Städter, nicht so groß ist. Dafür sind die wenigen Charaktere umso eingehender geschildert. Reginald Chevis ist ein romantisch veranlagter Ästhetizist, ein „empfindsamer" Mensch, der alle Dinge nur darnach betrachtet und beurteilt, ob und wie sie seine ästhetisch empfindende Seele in Schwingungen zu setzen vermögen. Das Interesse, das er im Gegensatz zu seinem Freunde Varney, dem praktischen und nüchternen Geschäftsmanne, an Charakter und Leben der Gebirgler nimmt, und auf das er stolz ist, entspringt dieser Art der Anschauung, die alles nur unter dem Gesichtswinkel der ästhetischen Wirkung betrachtet; ein Ver-

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 32 ff.
[2] ibid., S. 69.
[3] ibid., S. 86 f.
[4] ibid., S. 226.
[5] ibid., S. 250 ff.

halten, zu dem sich auch gefühlsleere Herzen aufschwingen können. Wo es aber wirklich darauf ankommt, aus wahrem Gefühle heraus zu handeln, da versagen diese äußerlich schillernden und glänzenden Seelen, da sie tot sind. Trotz der äußeren Höflichkeit, die Chevis gerade den unter ihm Stehenden erweist, hat er kein wahres menschliches Verhältnis zu den Gebirglern. Noch schärfer ist dieser Zug in John Cleaver's Charakter ausgedrückt. Der junge, trotz des Mißerfolges seiner Wissenschaft treu ergebene Arzt sehnt sich nach dem Leben und der Gesellschaft der Gebildeten. Die Gebirgler sind ihm zu unwissend und zu niedrig. Die Vorurteile der Gesellschaft, nach der er sich sehnt, beherrschen ihn, und er betont auf jede Weise seinen Standpunkt, der ihn von seiner augenblicklichen Umgebung trennt. Die „mésalliance" seines Freundes kann er nicht verstehen; darum sucht er sie zu verhindern. Er tadelt den lässigeren Freund, der sich allmählich dem Leben der Gebirgler in Sprache und Gewohnheit nähert. Er ist nicht, wie Chevis, ein phantasievoller, ästhetisch empfindender Romantiker, sondern ein ehrgeiziger, kühler Verstandesmensch, den nur die Unmöglichkeit, sein Ziel zu erreichen, in leidenschaftlichste Erregung bringt. Trelawney, sein Freund, ist eine völlig anders geartete Natur. Wie er einst die Wirkung seiner Worte und Handlungen nicht bedachte, sich nicht um das Urteil der Gesellschaft bekümmerte, so fühlt er sich jetzt in der unverbildeten Natur umso freier und wohler. Seine Meinung von der Bildung der jungen Mädchen in der Gesellschaft und der Gebirglerinnen und ihrer beider Wert ist bezeichnend für seine Denkungsart. Er ergibt sich in sein Schicksal und fühlt sich zufrieden inmitten der Natur und der Gebirgler, denen er sich mehr und mehr anpaßt. Er bleibt auch in seiner liebgewonnenen Einsamkeit, als der Freund ihm zu einer Gesellschaftsstellung verhelfen will. Schließlich ist die Gestalt Mr. Kennyon's, des in unheilverkündendem, düsterem Tone sprechenden Laiengeistlichen, zu erwähnen. Die Grundlage seines Charakters ist Gütigkeit und Nächstenliebe. Er ist kein heuchelnder Wortchrist, sondern ein fühlender und handelnder Mensch, der im Tanze keine Sünde sieht, wohl aber Diebstahl und Totschlag verurteilt. Andererseits ist der milde Mann tapfer und mutig. Im Kriege scheute er sich nicht, mitten im Kugelregen die Verwundeten zu laben und kühne Botenritte auszuführen. So tritt er auch hier unerschrocken zwischen die geladenen Waffen, um Frieden zu stiften. Anstatt Überredungskunst, aber das gebotene Mittel des Geistlichen, zu gebrauchen, wettert er lieber jähzornig drein. Menschlich-individueller macht ihn sein Lieblingsthema, die alte Kirche.

Was die Methode der Charakterisierung anlangt, so wendet Craddock die kunstlosere direkte Methode, die die Eigenschaften einer Person aufzählt, neben der indirekten an, die den Charakter in für seine Eigenart bezeichnenden Handlungen und Reden vorführt.

Die kunſtloſeſte Form der direkten Methode, einfache Aufzählung der Eigenſchaften durch den Autor, findet ſich bei der Charakteriſierung der Gebirgler im Ganzen: ſo wird die Reinlichkeit der Hütten[1] erwähnt, der vom Ahn ererbte Stolz,[2] die Gaſtfreundlichkeit,[3] die ſtumpfe Schweigſamkeit[4] und die Trägheit.[5] Der geſchickteren Formen der direkten Charakteriſierung, eine Perſon durch Mithandelnde ſchildern zu laſſen, oder ihren Charakter an Handlungen zu zeigen, die der Autor berichtet, bedient ſich Craddock oft: Mandy Tyler's Koketterie wird von Mrs. Johns berichtet;[6] Celia Shaw wird von Hi Bates als gutes, ſtilles, ſchwächliches Geſchöpf charakteriſiert;[7] in den Reden der Gebirgler erſcheint Rufus Chadd als ein geſchickter Anwalt und höflicher Menſch;[8] Clarſie Giles iſt rüſtig, gut, hartköpfig und ordnungsliebend, wie aus dem Geſpräche zwiſchen Peter Giles und Simon Burney hervorgeht.[9] Direkte Charakteriſierung vermittelſt Handlungsberichtes wendet Craddock an, um Hollis' Faulheit hervorzuheben;[10] Clarſie's Gerechtigkeitsſinn zeigt ſich, indem ſie für den „Geiſt" nur das nimmt, was ihr ſelbſt zukommt.[11] Eine Variation dieſer Technik iſt die Darſtellung als eine Erinnerung der zu charakteriſierenden Perſonen, ſo Rufus Chadd's Entwickelung, ſein Streben nach aufwärts,[12] die ihm unverſtändliche innere Stimme, die ihn treibt;[13] Cleaver's getäuſchte ehrgeizige Hoffnungen.[14]

Die künſtleriſch höher zu bewertende indirekte Charakteriſierungsmethode wendet Craddock in reichem Maße an, indem ſie einmal ihren Perſonen charakteriſtiſche Reden in den Mund legt: ſo zeigt ſich Hollis' Liebe zu den Bergen in ſeinen Worten.[15] Wie wenig Chevis die Gebirgler tatſächlich kennt, ergibt ſich aus ſeiner ungeſchickten Unterhaltung mit Celia.[16] Weiter laſſen ſich anführen Chadd's Gerechtigkeitsſinn,[17] Trelawney's zufriedene Reſignation[18] und Unbekümmertheit um ſoziale

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 137.
[2] ibid., S. 197.
[3] ibid., S. 139.
[4] ibid., S. 143.
[5] ibid., S. 84, S. 263.
[6] ibid., S. 221 ff.
[7] ibid., S. 125.
[8] ibid., S. 158 ff.
[9] ibid., S. 284 ff.
[10] Taking the Blue Ribbon, S. 166 ff.
[11] In the Tennessee Mountains, S. 314.
[12] ibid., S. 162 ff.
[13] ibid., S. 173 f.
[14] ibid., S. 184 f., S. 203 f.
[15] Taking the Blue Ribbon, S. 198.
[16] In the Tennessee Mountains, S. 132 f.
[17] ibid., S. 166 f.
[18] ibid., S. 192.

Vorurteile,[1] Tait's Spielwut.[2] Andererſeits enthüllen die Perſonen ihren Charakter durch bezeichnende Handlungen. Als Beiſpiele hierfür ſei an die am Schluſſe jeder Geſchichte berichteten Haupthandlungen erinnert.

Die beiden Methoden finden ſich oft auch in Verbindung miteinander. Die direkte Charakteriſierung der Gebirgler ſchließt ſich meiſt unmittelbar an ein vorhergehendes individuelles Beiſpiel an, das Anlaß gibt, den betreffenden Zug als ein Charakteriſtikum der ganzen Menſchenklaſſe zu unterſtreichen. Die hervortretenden Charaktere werden erſt direkt durch Mithandelnde und dann indirekt durch ihr eigenes Reden und Handeln charakteriſiert. So beſtätigt Jerry Shaw Hi Bates' kurze Skizze[3] durch ſein Benehmen;[4] desgleichen zeigt ſich Mrs. Ware's Meinung von Evander Price's Impulſivität und Unbeſtändigkeit[5] im Verlauf der Geſchichte als wahr. Clarſie Giles iſt das barmherzige Geſchöpf, für das ſie Burney hält.[6] Zuweilen ergänzt die indirekte Charakteriſtik die direkte, indem ſie noch unbekannte Züge enthüllt: Chadd, der bisher als ſcharfſinnig, gerecht, höflich, geſchildert iſt, zeigt ſich als edelmütig. Evander's Eintreten für ſeinen Bruder fügt dem allgemeinen Bilde, das Mrs. Ware von ſeinem Charakter gibt, einen neuen Zug hinzu.

Ein ſehr wirkſames Kunſtmittel, die Charaktere plaſtiſch zu machen, iſt das Nebeneinanderſtellen kontraſtierender Figuren. Der kühle, berechnende Budd Wray ſteht im Gegenſatz zu dem aufgeregten Joſiah Tait, der alle Überlegung verliert; Cleaver's ehrgeiziger Hochmut und Trelawney's warmherzige Natürlichkeit heben ſich ſcharf voneinander ab. Die Kontraſtierung der beiden in ſozialer und intellektueller Hinſicht verſchiedenen Menſchenklaſſen hat dieſelbe Wirkung: die mit den eingehend geſchilderten Charakteren der Städter in antithetiſche Verbindung gebrachten und nur in den Hauptzügen geſchilderten einfachen Gebirglercharaktere treten klarer hervor. Beſonders kommt das den nicht ſehr ſcharf geſchilderten Mädchenfiguren wie Celia Shaw und Selina Teake zugute, deren Natürlichkeit, Reinheit und Anmut durch den Gegenſatz zu den differenzierten Charakteren Chevis' und Cleaver's geſteigert wird.

Schließlich ſei darauf hingewieſen, daß Craddock eine gewiſſe Spannung und Überraſchung erzielt, indem ſie ihre Perſonen plötzlich von einer anderen Seite zeigt, den Leſer alſo zunächſt auf eine falſche Fährte führt: Evander Price will ſein Gebirge nicht verlaſſen[7] und bleibt doch

[1] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 198 f.
[2] ibid., S. 99 ff., S. 103.
[3] ibid., S. 121.
[4] ibid., S. 128 ff.
[5] ibid., S. 3 ff.
[6] ibid., S. 287 f.
[7] ibid., S. 5.

in der Ebene. Celia Shaw fügt ſich ſofort dem Gebote ihres Vaters und ſchweigt, ſie erſcheint direkt gefühllos, indem ſie ihren Vater zum Trinken ermuntert;[1] aber das iſt, wie ſich ſpäter zeigt, ſchon ein Teil ihres Rettungsplanes. Mr. Kennyon erſcheint kühl und teilnahmlos gegenüber der Furcht der Mutter um das Leben ihres Sohnes;[2] ſpäter offenbart ſich aber ſeine Warmherzigkeit. Gleiches läßt ſich von Budd Wray und Rufus Chadd ſagen.

Dibelius bezeichnet den Scott der ſpäteren Romane wegen der in unkünſtleriſcher Weiſe den Fortgang der Handlung ſtörenden Häufigkeit der körperlichen Schilderung der Perſonen als „Koſtümreferent eines hiſtoriſchen Modejournals".[3] Wie der Dichter hiſtoriſcher Romane in ſeinem Beſtreben, die geſchilderten Perſonen durch eingehende körperliche Beſchreibung möglichſt anſchaulich zu machen, leicht zu weit gehen, ſo beſteht für den Milieudichter die gleiche Gefahr, ſich in zu viele Einzelheiten zu verlieren, deren Aufzählung vom kulturhiſtoriſchen Standpunkte ganz wertvoll ſein mag, die in äſthetiſcher Hinſicht aber als überflüſſig, ja ſtörend wirkt. Doch darf er ſich dieſes für ihn unumgänglich notwendigen Teiles ſeiner Aufgabe nicht gänzlich entziehen.

Wenn nun Craddock's körperliche Perſonenbeſchreibung zuweilen ſehr eingehend iſt, ſo wirkt doch die Art und Weiſe, wie ſie ſchildert, durchaus künſtleriſch.

Hinſichtlich der Quantität der Schilderung macht ſich im Vergleiche mit der Charakterſchilderung ein Unterſchied auffallend bemerkbar: die eingehend charakteriſierten Städter ſind entweder gar nicht oder nur kurz andeutend beſchrieben, während die Gebirgler z. T. ſehr genau geſchildert ſind.

Chevis, auf deſſen Äſthetiziſtentum wieder und wieder hingewieſen wird, iſt dem Leſer körperlich gar nicht vor Augen geſtellt. Ebenſowenig wird Cleaver's Äußeres geſchildert. Trelawney wird knapp beſchrieben: ebenmäßige Geſtalt, kurz geſchnittenes blondes Haar, offenes, kluges Geſicht.[4] Ebenſo andeutend wird Mr. Kennyon's trübſeliges, düſteres Ausſehen, zu dem die Sprache von gleicher Qualität paßt, gezeichnet.[5] Mrs. Darley's eingehende Schilderung iſt durch den Kontraſt mit Mrs. Johns bedingt.[6]

Was die Darſtellung der Gebirgler anlangt, ſo ſind die Nebenperſonen nur ſehr ſelten gar nicht beſchrieben — ſo Mr. und Mrs. Harrison;[7]

[1] In the Tennessee Mountains, S. 147.
[2] ibid., 225.
[3] Dibelius, a. a. O., Bd. II, 168.
[4] In the Tennessee Mountains, S. 189.
[5] ibid., S. 217.
[6] ibid., S. 217.
[7] ibid., S. 226f.

die älteren Gebirgler, die dem Tanze zuſchauen.[1] Zumeiſt ſind ſie mit einem typiſchen Charakteriſtikum ausgeſtattet: z. B. die wohlbeleibten Preisrichter mit ihren rotglänzenden Geſichtern,[2] die jungen Gebirgler in ihren ſchlecht gemachten, rauhen Sachen, wie ſie in roh gefertigten Schuhen ungeſchickt mit den ſtumpfblickenden Mädchen tanzen.[3] Vgl. weiter Jubal Tyne,[4] Elijah Burr,[5] Peter Teake,[6] Kossuth Johns,[7] Nathan White's Sohn[8] uſw. Ab und zu läßt das Äußere auf den Charakter einen Rückſchluß zu: Isaac Boker's gedunſenes Geſicht verrät ſeine Neigung zum Trunke;[9] der Muſikant, der mit harter, horniger Hand auf ſeiner Fiedel herumkratzt, vergißt mit geſenktem Kopfe und halbgeſchloſſenen Augen alles um ſich her.[10]

In der Schilderung der bedeutſameren und Hauptperſonen läßt ſich ein ähnlicher Unterſchied erkennen, wie bei der Zeichnung der Städter und Gebirgler: Die jungen Mädchen, wie Celia Shaw, Selina Teake, deren Charakter am wenigſten plaſtiſch iſt, ſind äußerlich mit größter Genauigkeit und Vielſeitigkeit geſchildert. Ihre Porträts ſind, was den äußeren Eindruck, Geſicht, Statur und Kleidung anlangt, am meiſten ausgeführt. Pſychologiſch ſind ſie nicht geſchildert. Doch findet ſich das charakteriſtiſche Porträt, das alſo, bei dem die Züge des Geſichtes zugleich die Züge der Pſyche ausdrücken, auch. Die Schilderung des Äußeren erſtreckt ſich auf die Geſtalt der Perſonen, deren Größe Craddock in allgemeinen Ausdrücken angibt, die Farbe des Geſichtes, der Haare, der Augen, der Wangen und Lippen, ferner auf die Naſe, die Farbe des Bartes, die Arme und Beine, die Sprache. Dazu kommen genaue Angaben über Farbe und Stoff der Kleider und Anzüge, der Halstücher, Hoſen, Hemden, Mützen, Hüte. Dabei vergißt Craddock weder die lederne Schmiedeſchürze Evander's[11] noch Jerry Shaw's einzigen Hoſenträger.[12] Mit gleicher Sorgfalt beobachtet ſie, ob der Anzug fleckig, der Stoff abgetragen oder verſchoſſen und geflickt iſt. Desgleichen zeigt ſie den zum Städter gewordenen Rufus Chadd ſehr bezeichnend im Strohhute ſtatt des von den Gebirglern getragenen weichen Filzhutes[13] und mit einer Zigarre an Stelle der Tabakspfeife.

[1] In the Tennessee Mountains, S. 228.
[2] Taking the Blue Ribbon, S. 179.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 227.
[4] ibid., S. 41.
[5] ibid., S. 140.
[6] ibid., S. 186.
[7] ibid., S. 240.
[8] ibid., S. 251.
[9] ibid., S. 169.
[10] ibid., S. 230.
[11] ibid., S. 9.
[12] ibid., S. 129.
[13] ibid., S. 161.

Die eingehende Schilderung mancher Geſtalten rechtfertigt ſich durch die Anwendung eines gern benutzten Kunſtgriffes: Craddock beſchreibt die Perſonen in einer Pauſe, die die Erzählung als natürlichen Ruhepunkt bietet, und die ſo dem Erzähler Gelegenheit zu einer längeren Schilderung gibt. Dieſe fügt ſich daher ganz zwanglos, ohne unliebſame Unterbrechung des Handlungsverlaufes ein. Craddock läßt dazu die zu beſchreibenden Perſonen meiſt eine ruhende Stellung einnehmen. Dadurch entſteht eine gewiſſe Bildmäßigkeit der Kompoſition, ſo daß auch nach dieſer Seite hin eine eingehende Darſtellung als natürlich erſcheint. Schon „Taking the Blue Ribbon" weiſt dieſe Technik auf: Hollis iſt ins Haus gegangen, und Jacob Brice wartet auf Cynthia Hollis, „leaning against the rails and whittling his pine stick";[1] dann beginnt die Beſchreibung. Cynthia Hollis, die andere Hälfte des ſchweigſamen Liebespaares, gibt gleiche Gelegenheit zu eingehender Betrachtung: „... Cynthia Hollis was standing in the doorway, leaning against its frame".[2] Ähnlich: „The girl stopped short in her work of pounding the clothes and, leaning the paddle on the bench, looked up toward the forge ..."[3] Noch wahrſcheinlicher wirkt dieſes Kunſtmittel, wenn die beſchriebene Perſon mit den Augen eines der Mithandelnden geſehen wird, und ihre Schilderung in deſſen Sinne, gewiſſermaßen für ihn geſchieht, für ihn nötig iſt. So ſieht Cleaver Selina Teake am Spinnrad ſitzend. Dieſe Schilderung wird durch eine ſpannende Vorausſage eingeleitet und damit noch berechtigter gemacht: „He had seen her often before, but he did not know as yet that that face would play a strange part in the little mental drama that was to lead to the making of his fortune."[4] Clarsie Giles ſieht der Leſer mit den Augen des Liebhabers Simon Burney.[5] Am geſchickteſten iſt das Porträt Celia Shaw's in die Handlung hineinverwebt. Die ganze direkt vorhergehende praeteritio, die durch die in ihr liegende Negierung der in ihr gegebenen Naturſchilderung die ſtrenge Objektivität eigentlich durchbricht und den Verfaſſer durchblicken läßt, dient einmal zugleich dazu, eine kongeniale Umgebung für die geſchilderte Figur zu ſchaffen und dann, Spannung für die Schilderung ſelbſt zu erzeugen. Die ganze herbſtliche Schönheit der Natur macht auf den äſthetiſch ſo leicht erregbaren Chevis keinen Eindruck: „His eyes were fixed on the girl standing beside the spring, her pail filled, but waiting, with a calm, expectant look on here face, as she saw him approaching."[6] Hier iſt wie vorher durch die ruhige Stellung eine

[1] Taking the Blue Ribbon, S. 172f.
[2] ibid., S. 174.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 5.
[4] ibid., S. 187.
[5] ibid., S. 288f.
[6] ibid., S. 131.

vollſtändige Bildmäßigkeit der Schilderung erreicht, die völlig und als notwendig im Zuge der Erzählung liegt.

Ein weiteres Mittel iſt, die Beſchreibungen in Abſätzen auszuführen, dem allgemeinen Eindrucke im günſtigen Momente allmählich individuelle Züge folgen zu laſſen: Jenkins Hollis nimmt zunächſt das Intereſſe des Leſers in Anſpruch; ſo wird Jacob Brice mit der Bemerkung abgetan, daß er „a heavier man" iſt.[1] Dann, nach Hollis' Abgange beherrſcht Jacob die Szene, und ſogleich erfolgt ſeine genaue Beſchreibung.[2] Ähnlich wird Celia Shaw erſt ganz unbeſtimmt eingeführt: einen undeutlichen Eindruck nur ihres Geſichtes bekommt Chevis;[3] dazu hört er Hi Bates' Urteil: „She makes me think o'one o'them slim little slips o'willow every time nor I sees her."[4] Dann ſieht er ſie wieder nur von ferne, wie ſie, ihm abgewandt, in anmutiger Ausgeglichenheit ihrer zarten Geſtalt zum Quell ſchreitet.[5] Und ſchließlich ſucht er ſie dort auf und betrachtet ſie im Näherkommen eingehend.

Andererſeits wendet Craddock auch den alten homeriſchen Kunſtgriff an: ſie verſetzt die zu ſchildernden Perſonen in Handlung, in Bewegung. So in der eingehenden Beſchreibung Jacob Brice's;[6] ferner des Muſikanten, den man erblickt, wie er Geige ſpielt.[7] Celia Shaw's dahinſchreitende „Schönheit in Bewegung" entzückt Chevis.[8] Gut iſt die Schilderung des betrunkenen Jerry Shaw, der ſich bemüht, nüchtern zu erſcheinen.[9]

Schließlich iſt zu erwähnen, daß die Beſchreibung zuweilen durch einen Vergleich unterſtützt wird. Die jungen Mädchen in ihrer Naturreinheit und Anmut vergleicht Craddock gern mit anderen Dingen, die in gleicher reiner Natürlichkeit erſcheinen: Celia Shaw: „... there was a subtle affinity between her and other pliant, swaying, graceful young things, waving in the mountain breezes, fed by the rain and the dew".[10] Sie gleicht einer Weidenrute in ihrer Zartheit,[11] einer weißen Blume.[12] Clarsie Giles: „... there was something in the expression of her large eyes that suggested those of a deer, — something free, untamable, and yet gentle".[13] Auch Einzelzüge werden durch einen Vergleich ge-

[1] Taking the Blue Ribbon, S. 166.
[2] ibid., S. 172f.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 124.
[4] ibid., S. 125.
[5] ibid., S. 127.
[6] Taking the Blue Ribbon, S. 172f.
[7] In the Tennessee Mountains, S. 230.
[8] ibid., S. 127.
[9] ibid., S. 128f.
[10] ibid., S. 131.
[11] ibid., S. 125.
[12] ibid., S. 131.
[13] ibid., S. 289.

hoben: Celia Shaw's Augen ſchimmern wie die opalfarbenen Abendwolken,[1] die goldenen Sonnenſtrahlen haben ihren Glanz in ihrem Haar zurückgelaſſen.[2] Ihre Stimme klingt melancholiſch ſingend wie der Herbſtwind.[3] Selina Teake's Augen ſind wie tiefe, klare Gebirgsbäche, von deren Grunde die goldbraunen Kieſel leuchten.[4]

Die jungen Mädchen ſind rein in Bezug auf das Äußere beſchrieben. Dem pſychologiſchen Porträt nähern ſich die Schilderungen der (alten) Frauen, deren liniendurchfurchte Geſichter die Spuren ſorgenvoller, harter Arbeit tragen, deren ſchmerzlich blickende, tiefliegende Augen reſigniert und hoffnungslos in die Welt ſehen: Mrs. Hollis,[5] Mrs. Boker,[6] Mrs. Johns.[7] Die fein und ſcharf herausgearbeiteten Linien in Chadd's Geſicht deuten klar auf innere Eigenſchaften hin, ſie verraten einen geiſtvollen Kopf;[8] die Linien um Budd Wray's Mund einen feſten Willen.[9] Evander Price's Augen laſſen auf ſeinen impulſiven und ſchwankenden Charakter ſchließen.[10] Rick Pearſon's Geſicht zeigt die Gutmütigkeit eines Mannes, der ſich im Bewußtſein ſeiner Kraft ſicher fühlt.[11]

Abſchließend iſt über Craddock's Perſonenſchilderung noch zu bemerken, daß ſich auch in ihr der Zug ihres Talentes ausdrückt, der ſich beſonders bei der Naturſchilderung zeigt. Es muß daher ſchon hier näher darauf eingegangen werden.

Craddock iſt optiſch veranlagt, d. h. ihre Apperzeption iſt, im Gegenſatze zu motoriſch-auditiver Begabung, vornehmlich auf viſuelle Elemente gerichtet. Eine derartige Veranlagung kommt in zwiefacher Weiſe zum Ausdruck: einmal wird der Dichter ſeine innere Welt, ſeine Gedanken, in für das Auge erfaßbaren Bildern zum Ausdrucke bringen, andererſeits wird er auch auf die äußere Welt in derſelben Weiſe, nur umgekehrt, reagieren: es wird hauptſächlich das mit dem Auge Erfaßbare ſein, das ſeine Aufmerkſamkeit erregt. Im Umfange dieſer Begabung liegt das ſpeziell rein maleriſche Intereſſe, mit dem Craddock die Natur betrachtet, und das wie in ihren Naturſchilderungen, ſo auch in der körperlichen Beſchreibung der Perſonen zum Ausdrucke kommt. Die Prägung eines Vergleiches ſcheint mir nun ein unzweideutiges Kriterium zu ſein, eine derartige Veranlagung zu erkennen, denn, ſagt E. Elſter: „Jede geſunde

[1] In the Tennessee Mountains, S. 131.
[2] ibid., S. 131.
[3] ibid., S. 132.
[4] ibid., S. 187.
[5] Taking the Blue Ribbon, S. 167.
[6] In the Tennessee Mountains, S. 177.
[7] ibid., S. 217.
[8] ibid., S. 161 f.
[9] ibid., S. 90.
[10] ibid., S. 10.
[11] ibid., S. 229 f.

Metapher geht aus dem Gedankenkreis hervor, in denen ein Menſch vornehmlich zu Hauſe iſt".[1] Der Gedankenkreis iſt aber von der jeweiligen Veranlagung bedingt. Im Vergleiche offenbart ſich ſo das Innere des Dichters; aus der Vorſtellung, die er zum Vergleiche benutzt, läßt ſich ſeine Veranlagung erkennen. Vielleicht läßt auch ſchon die Beſchaffenheit der verglichenen Vorſtellungen einen Schluß zu. Die Vergleichsvorſtellungen, die Craddock benutzt, ſind in den meiſten Fällen viſuelle: ein Mädchen gleicht einer ſchlanken Weidengerte, einer Blume, oder dem Herbſt in ſeiner Pracht und Milde; die Augen ſchimmern wie Abendwolken, wie tiefe Gebirgsbäche, in denen man die goldbraunen Kieſel leuchten ſieht (man beachte die durchgeführte Ausbildung der vergleichenden Vorſtellung), oder ſie gleichen denen eines Tieres; der lachende Ausdruck der Augen gleicht einem Sonnenſtrahle, der plötzlich über Waſſer huſcht;[2] das Haar leuchtet wie Sonnenſtrahlen. Evander Price gleicht ſeinem Schmiedefeuer, das abwechſelnd vom Blaſebalg zu heller Glut angefacht wird und wieder in ſich zuſammenſinkt[3] (auch hier die Weiterführung des anſchaulichen Vergleiches). Sein kohlegeſchwärztes Geſicht gleicht einer geſchickt hingeworfenen Skizze.[4] Die Empfänglichkeit für das viſuell Wahrnehmbare der äußeren Welt zeigt ſich wie in realiſtiſch getreuer Aufnahme und Wiedergabe der realen Welt — in dieſem weiteren Sinne wären dann alle Realisten optiſch veranlagt — ſo beſonders in der maleriſchen Qualität dieſer Außenweltserfaſſung und -ſchilderung. Folgerichtig und offenbar in der Richtung dieſer Begabung liegt die maleriſche Ausgeſtaltung von Craddock's Perſonenbeſchreibungen: es zeigt ſich eine ſtarke Empfänglichkeit für Farbenwirkungen, die ſich in genauem Eingehen auf alle Farbenelemente, in ſcharfem Gegeneinanderabheben der Farben geltend macht. Haar, Augen, Hautfarbe, dazu die Kleidung werden genau in ihrer farbigen Qualität feſtgeſtellt. Wie ſchon bemerkt, ſind hauptſächlich die jungen Mädchen in dieſer Weiſe behandelt. Die Beſchreibung Cynthia Ware's mag als Beiſpiel dienen: „The girl ... looked up toward the forge with her luminous brown eyes full of grave compassion. Her calico sun-bonnet was thrust half off her head. Its cavernous recesses made a background of many shades of brown for her auburn hair, which was of a brilliant rich tint, ... The beech shadows, delicately green, imparted a more ethereal fairness to her fair face, and her sombre brown homespun dress heightened the effect by contrast. Her mother noted an unwonted flush

[1] E. Elster, Literaturwiſſenſchaft, Bd. I, S. 375.
[2] In the Tennessee Mountains, S. 290.
[3] ibid., S. 10.
[4] ibid., S. 10.

upon her cheek ...".[1] Vgl. weiter die Porträts von Evander Price;[2] Celia Shaw;[3] Selina Teake;[4] Rick Pearſon;[5] Clarſie Giles.[6]

Die Empfänglichkeit für das Farbige zeigt ſich ſchon in der erſten mir bekannten Geſchichte, in „Taking the Blue Ribbon", in der die Natur viel weniger als in den ſpäteren Geſchichten geſchildert wird. Im Porträt Cynthia Hollis' ſteigert ſie ſich zu direkter Freude an möglichſt ſtarker Farbigkeit. Der erſte Eindruck bei ihrem Erſcheinen iſt „a flare of color"; dann: „She was robed, like September, in brilliant yellow ... there was a certain appropriateness in the color with her slumberous dark eyes and the curling tendrils of brown hair ... around her throat where the yellow hue of her dress met the creamy tint of her skin, a row of large black beads ... in her hand a string of red pepper".[7] Mit ſichtlicher Freude iſt das koloriſtiſch Zuſammenſtimmende betont, der Übergang der beiden verwandten Farben Gelb und Weiß durch Schwarz markiert. Gleich darauf werden die kontraſtierenden Farben Rot und Gelb noch einmal hervorgehoben: „And she added another pod to the flaming red string, so bright against the yellow of her dress".[8] Und nicht genug damit; ein drittes Mal wird ſie, und zwar als der farbige Mittelpunkt eines farbigen Mittagsſtimmungsbildes gezeigt, „motionless, a bright-hued mass of yellow draperies and red peppers".[9]

Nur kurz sei darauf hingewieſen, daß ſich die maleriſche Aufnahmefähigkeit Craddock's zuweilen in einem Zuſatze zeigt, der die Freude des Autors an einer ſchönen Farbenzuſammenſtellung ausdrückt oder einen wirkungsvollen Kontraſt beſonders hervorhebt: „There was a certain appropriateness in the color";[10] „heightened the effect by contrast".[11]

Das ſchnelle Auffaſſungsvermögen für eine zufällige Farbenzuſammenſtimmung zeigt ſich in Beobachtungen wie z. B. der folgenden: „Selina stood for a moment upon the cabin porch, her yellow hair gleaming like an aureola upon a background of crimson sumach leaves".[12]

Schließlich bleiben noch zwei für eine Milieudichtung bedeutſame Fragen der Charaktertechnik zu behandeln, deren Beantwortung Ge-

[1] In the Tennessee Mountains, S. 5f.
[2] ibid., S. 9f.
[3] ibid., S. 131f.
[4] ibid., S. 187.
[5] ibid., S. 229f.
[6] ibid., S. 288f.
[7] Taking the Blue Ribbon, S. 174.
[8] ibid., S. 175.
[9] ibid., S. 176f.
[10] ibid., S. 174.
[11] In the Tennessee Mountains, S. 5.
[12] ibid., S. 197.

legenheit gibt, Harte erneut mit Craddock zuſammenzuhalten. Einmal: ſind Craddock's eben hinſichtlich des Charakters und der körperlichen Beſchaffenheit behandelte Perſonen typiſch? Und: ſind die Handlungen typiſch, ſind ſie für die geſchilderten Charaktere bezeichnend, entſprechen die Handlungen den Charakteren?

Sind Craddock's Perſonen typiſch? Zunächſt, was iſt typiſch? Es laſſen ſich leicht zwei verſchiedene Bedeutungen des Begriffes anführen. Einmal bildet das Wort ein Glied des Gegenſatzpaares Typiſch-Individuell. Hier ist Typiſch ſoviel wie Generell, die Eigenſchaften der Gattung angebend, während individuell die Schilderung genannt wird, die außerdem auch noch die Eigentümlichkeiten einer einzelnen Geſtalt bietet, wodurch ſich dieſe von anderen Vertretern der gleichen Gattung unterſcheidet. Man könnte „Typiſch" in dieſem Sinne (= Gattungsmäßig) einen Allgemeinbegriff nennen, deſſen Umfang ſehr weit, deſſen Inhalt ſehr klein iſt. Um eine Verengerung, Spezialiſierung dieſes Begriffes handelt es ſich, wenn man von einer typenhaften Geſtalt ſpricht, die in einſeitiger Weiſe nur eine beſtimmte Charaktereigenſchaft verkörpert und nicht das Bild eines ganzen, vollen Menſchen bietet. Den Inhalt dieſes Begriffes bildet nur ein einziges Merkmal. Dickens ſtellt, wie bekannt, häufig ſolche Menſchen in ſeinen Romanen dar.

Craddock's Geſtalten ſind keine Typen, weder in der weiteren, noch in der engeren Bedeutung des Begriffes. Sondern es ſind Individuen, Menſchen von Fleiſch und Blut, deren Charaktere ſich — vielleicht mit Ausnahme der Mädchen wie Selina Teake und Celia Shaw — ſcharf von einander abheben.

Einen ganz anderen Gefühlswert hat für uns das Wort „Typiſch", wenn wir es als „Bezeichnend" auffaſſen, wenn typiſch iſt, was ſich unter gleichen oder verwandten Bedingungen von gleichen oder verwandten Subjekten erwarten läßt. Dieſe Bedeutung des Begriffes iſt natürlich mit den eben erwähnten beiden Bedeutungen verwandt. Auch hier wird damit das Auftreten genereller Symptome bezeichnet. Aber hier kann ſich mit dem Begriffe ohne Widerſpruch der Begriff des Individuellen verbinden, was dort ein Widerſpruch ſein würde. Für eine Milieudichtung iſt es nun von ausſchlaggebender Bedeutung, daß die dem beſtimmten geſchilderten Menſchenſchlage eigentümlichen Seiten zur Geltung kommen. Die einzelnen Individuen müſſen mit der Denkungsart und den Exiſtenzbedingungen ihrer Klaſſe übereinſtimmen. Ob das der Fall iſt, kann ich für Craddock natürlich ſelbſt nicht entſcheiden; aber ſie ſcheint dieſes Hauptziel des Milieudichters erreicht zu haben, wie die Vergleichung mit dem oben angeführten Artikel Ford's[1] ergibt.

[1] Siehe oben S. 57f.

Ford ſelbſt rühmt einmal die Treue, mit der Craddock die Perſon des Kaufmanns zeichne: „Barter is carried on at every store where the tall gaunt figure and immobile face, so well described by Miss Murfree, and proverbially characteristic of Americans in the pioneer stage of development still predominates at every counter".[1] Angenommen, auch Harte ſchildere hinſichtlich des Äußeren und des Charakters, aber ohne Rückſicht auf die in den Geſchichten vollzogenen Handlungen ſeine Geſtalten typiſch richtig, ſo iſt bald zu erkennen, daß Craddock ausdrücklich das Typiſche, der ganzen Menſchenklaſſe Eigentümliche, bei aller guten Individualzeichnung in höherem Maße als Harte betont. Einmal hebt ſie gern die typiſche Kleidung und Bewaffnung hervor; andererſeits — und das häufiger — weiſt ſie auf das Typiſche der Veranlagung hin: „The inordinate personal pride characteristic of the mountaineer",[2] ... his accoutrements were exactly such as might have been borne a hundred years ago by a hunter of Old Bear Mountain";[3] — „... he seemed absorbed in some definite train of thought, rather than lost in the vague, hazy reverie which is the habitual mental atmosphere of the quiescent mountaineer";[4] — „The two young mountaineers were of the usual sad-eyed type";[5] — „... the eager hospitality characteristic of these mountaineers".[6] Vgl. ferner „In the Tennessee Mountains", S. 90, S. 132, S. 253, S. 256, S. 263.

Harte dagegen drückt das Typiſche in den Handlungen und Reden ſeiner Perſonen aus, zumeiſt ohne das Gemeinſame, Typiſche, das darin liegt, noch einmal zu unterſtreichen. Der Grund für dieſes verſchiedene Verhalten iſt leicht gefunden: beide Autoren erfaſſen das Objekt ihrer Schilderung von verſchiedenen Standpunkten. Harte hat, wie ſchon einmal bemerkt, das Leben, das er beſchreibt, ſelbſt gelebt. Was einem fremden Betrachter als das Typiſche dieſes Milieus, als das Befremdliche erſcheint, iſt ihm das Natürliche, Selbſtverſtändliche geworden. So bleibt ſein Blick nicht darauf haften, er richtet ſich naturgemäß vielmehr auf das Individuell-Eigentümliche des Milieus. Das mag wohl ein Grund ſein, daß die Geſtalten, die er zeichnet, ſich ſo ſcharf von einander abheben und ſich dem Auge des Leſers ſo lebensvoll vorſtellen. Für Craddock dagegen, die Land und Leute, die ſie ſchildert, gewiſſermaßen aus der geiſtigen Vogelſchau betrachtet, iſt das Typiſche das Fremde,

[1] Atlantic Monthly, Nr. 89, S. 313.
[2] Taking the Blue Ribbon, S. 171.
[3] ibid., S. 173.
[4] In the Tennessee Mountains, S. 91.
[5] ibid., S. 92.
[6] ibid., S. 139.

Ungewöhnliche. Daher fühlt ſie ſich durch deſſen Schilderung ſchon angezogen. Es ſei aber nochmals betont, daß ſie trotz alledem Typen in dem zuerſt erläuterten Sinne nicht gibt.

Harte's Geſtalten erſcheinen vom Standpunkte der Individualiſierungskunſt allein, ohne Rückſicht auf die Handlungen, die ſie ausführen, ſehr gut gezeichnet. Fragt man ſich aber, ſtimmen Charakter und Handlung überein?, dann zeigt ſich, daß, wie oben ſchon angedeutet wurde, Harte's Schilderung unwahr iſt. Craddock iſt ihm in dieſem Punkte überlegen.

Handlungen charakteriſieren; wie ein Gewand bekleiden ſie den Charakter des Menſchen. Damit dieſes Gewand auf den Körper paſſe, müſſen die Handlungen dem Charakter entſprechen, ihm angemeſſen ſein. Für eine Milieudichtung ſind die typiſchen Handlungen allein charakteriſtiſch und von Bedeutung; der Dichter wird am meiſten feſſeln, wenn er etwas Eigenartiges zeigt. Er darf ja auch nur das ſchildern, was aus den Bedingungen des Milieus erwächſt. Andererſeits iſt es ſeine Aufgabe, im Beſonderen das Allgemeine zu zeigen, wenn anders er das Intereſſe der Allgemeinheit erwecken und nicht nur Material für die Kulturgeſchichte bieten will. Dieſe beiden einander ſcheinbar widerſprechenden Forderungen erfüllt der Milieudichter, der die allen Menſchen gemeinſamen Leidenſchaften, Gefühle und Gedanken, die in jedem Herzen eine Saite erklingen machen, in der beſonderen Ausdrucksform, dem beſonderen Gewande zu erkennen und darzuſtellen vermag, in dem ſie in ſeinem beſtimmten Gebiete in Erſcheinung treten.

In dieſem Sinne iſt Harte glücklich in der Wahl der Handlungsmotive; zwei ſehr gefühlsſtarke Themen ſtellt er ſich hauptſächlich: die Beſſerung eines ſchlechten Charakters, alſo den Trieb zum Guten, und Aufopferung, die ſogar bis zur Drangabe des eigenen Lebens geht. Dieſe Handlungsgewänder, um in dem oben gebrauchten Bilde zu bleiben, ſtreift er ſeinen Charakteren über; da zeigt ſich aber, daß die Gewänder nicht paſſen. Es iſt ſicher, daß, ſo wahr im Einzelnen kleine Handlungszüge ſein mögen, ſeine idealiſierende Geſamttendenz ihn, was die Haupthandlungen anlangt, zu fälſchender Darſtellung bringt. Zuweilen begründet er die Wandlung zum Beſſeren oder die aufopfernde Tat mit dem treibenden Motive der Liebe wie in „Miggles", „The Idyl of Red Gulch", „High-Water Mark". Das macht die Geſchehniſſe im Einzelfalle wahrſcheinlicher, im Großen und Ganzen aber iſt das Bild, das er gibt, idealiſiert, unwahr.

Craddock wählt wie Harte allgemein-menſchliche Themen: Liebe, die ſich opfert, die Mühſal auf ſich nimmt und ſtillſchweigend reſigniert, Mitleid, Edelmut uſw. Aber ſie vermeidet die Divergenz der Handlungen und Charaktere. Einmal iſt das Milieu ein höheres, die Menſchenklaſſe iſt von edlerem Stoffe. Dadurch gewinnt andererſeits die Moti-

vierung der guten Taten eine höhere pſychologiſche Wahrheit und Bedeutung. So wahrſcheinlich die Abſcheu der enggläubigen Gebirgler gegen das Tanzen erſcheint oder die Löſung des Dilemmas, die Schweſter vor deren brutalen Gatten durch einen Schuß zu ſchützen, ſo wahrſcheinlich ſind auch die Haupthandlungen motiviert. Es iſt die Liebe, die in Cynthia Ware den Glauben an die Unſchuld des Geliebten aufrecht erhält, die ſie der „Stimme des Herrn" folgen heißt und ihr Mühe und Spott erträglich macht. Die Liebe über den Tod hinaus bringt John Cleaver das Glück, nach dem er ſich in langen ſchlafloſen Nächten verzweiflungsvoll geſehnt hat. Liebe liegt, wenn auch indirekt, dem edelmütigen Verhalten Simon Burney's gegen Reuben Crabb zu Grunde. Burney ſieht, wie Clarſie Giles aus warmer Menſchenliebe dem armen, hilf- und freundloſen Reuben trotz der drohenden Strafe hilft. Ihr Beiſpiel weckt in ihm gleiches Mitleid, und um nicht hinter dem geliebten Mädchen zurückzuſtehen, pflegt er Reuben und ſchützt ihn mit Einſetzung ſeines eigenen Lebens. Der Stern der Menſchenliebe leuchtet auch Celia Shaw auf ihrem gefährlichen Warnungsgange. Seine frühere Liebe und das erwachende Mitleid mit der einſtigen Geliebten erwecken in Budd Wray die Empfindung, daß nicht brutale Gewalt, ſondern verzeihende Großmut ihn am beſten rächen wird. Des ſtrengen Rufus Chadd edelmütiges Benehmen einem perſönlichen Feinde gegenüber löſt in den Herzen der Wähler gleichen Edelmut aus. Und ſchließlich gibt der Schlußſatz des Buches epilogiſch an, daß die geſchilderten Vorgänge Ausnahmen ſind: „The grace of culture is in its way, a fine thing, but the beſt that art can do — the polish of a gentleman — is hardly equal to the best that Nature can do in her higher moods".[4]

Von gleicher Bedeutung wie die Technik der Charakterzeichnung iſt die Art des Vortragstones für die Beurteilung eines Dichtwerkes. Wie verhalten ſich Harte und Craddock zu der Forderung, daß das Kunſtwerk, losgelöſt von ſeinem Schöpfer, für ſich beſtehen, daß der Künſtler hinter ſeinem Werke verſchwinden ſoll? Mit anderen Worten, was für ſubjektive und objektive Züge zeigen ſich in beider Geſchichten?

Wie Harte in dem Zuſammenhange von Handlung und Charakter Realismus mit idealiſierender Phantaſie miſcht, die die Hand des ſeine Geſchichte willkürlich geſtaltenden Dichters verrät, ſo zeigt auch ſein Vortrag große Subjektivität.

Die Subjektivität des ſchaffenden Künſtlers iſt in der Short-story wenn auch nicht intenſiver als im Roman, ſo doch fühlbarer. Denn in ihr, auf dem kleineren Raume, folgt alles viel ſchneller, Schlag auf Schlag,

[4] In the Tenneſſee Mountains, S. 322.

nacheinander; die Eindrücke ſind viel näher zuſammengerückt. Die Hand des Künſtlers, der auswählt, oder beiſeite läßt, ordnet und Kontraſte oder Steigerungen bewirkt, zeigt ſich deutlicher.

In Harte's Erzählungen laſſen ſich hauptſächlich folgende ſubjektive Züge erkennen: zuweilen findet ſich eine direkte Anrede an den Leſer: „the reader may imagine";[1] — „I cheerfully refer the reader".[2] Ferner Bemerkungen des Autors, die ein Urteil enthalten über das, was er erzählt: „I think";[3] — „I regret to say";[4] — „I hesitate";[5] — „I fear";[6] „I grieve to say".[7] Es finden ſich auch Reflexionen: „But this, I imagine, was, like most local satire, perſonal; and was a reflection upon the unfairness of the process rather than a commentary upon the impropriety of the result".[8] Die Namen der Handelnden ſind ſymboliſch, ſo „Kentuck";[9] — „Stumpy", „the little man, stoutly";[10] — „Boston, a noted wag".[11] Einige allgemeine Sätze laſſen ſich anführen: „In such communities good and bad actions are catching";[12] — „Gamblers and adventurers are generally superstitious";[13] — „... with that decision and poſitiveness which a hesitating and undecided sex know how to admire".[14] Die Subjektivität des Autors zeigt ſich auch in der Zuſammenſtellung kontraſtierender Stimmungen und Situationen, z. B. der friedlichen Abendſtimmung des „goldenen Sommer"-Abends mit der unmittelbar folgenden von tiefem Pathos erfüllten Schlußſzene;[15] ähnlich der vergnügliche Abend mit Geſang und Homererzählung, der dem bitteren Ende vorangeht.[16] Dieſe Miſchung von Humor und Pathos zeigt ſo recht die Perſönlichkeit des Autors.

Objektiv, den Schein hiſtoriſcher Wahrheit erweckend, iſt die Datierung der Geſchichten;[17] — die wörtliche Anführung eines Briefes,[18] eines Zeitungsausſchnittes;[19] ferner Detaillierung: die genaue Aufzählung der

[1] Tales of the Argonauts, S. 11.
[2] ibid., S. 57.
[3] ibid., S. 4.
[4] ibid., S. 7, S. 18.
[5] ibid., S. 14.
[6] ibid., S. 27, S. 77.
[7] ibid., S. 62.
[8] ibid., S. 62.
[9] ibid., S. 4.
[10] ibid., S. 11.
[11] ibid., S. 11.
[12] ibid., S. 7.
[13] ibid., S. 10.
[14] ibid., S. 78.
[15] ibid., The Luck of Roaring Camp.
[16] ibid., The Outcasts of Poker Flat.
[17] ibid., S. 16.
[18] ibid., S. 88, S. 105f.
[19] ibid., S. 82f.

Geſchenke für Luck,[1] die genaue Schilderung von Kentuck's verlegener Geſte, ſein Wandern und beſorgtes Erkundigen nach dem Befinden Luck's.[2] Das Konkrete ſchildert Harte mit zwingender Anſchaulichkeit. Den Dialog wendet er in den erſten Geſchichten, wo er gern indirekte Rede gibt, ziemlich ſpärlich an.

Was Craddock anlangt, ſo durchbricht auch ſie die Objektivität. Wenn ſie auch nicht den Leſer direkt anredet, wie Harte es tut, ſo finden ſich Wendungen wie: „called in the vernacular",[3] „to use the vernacular";[4] in Klammern geſetzte Bemerkungen,[5] die den wählenden und erklärenden Autor durchblicken laſſen. Dazu kommen Ausrufe, die eine Beurteilung der handelnden Perſonen enthalten: „Poor Cynthia!"[6] „this untaught being!";[7] ferner Reflexionen des Autors: „It might be accounted an event in the history of that loghut";[8] — „It did not seem to occur to any of the group that the losses among the three card-players served to enrich one of the number, and that the deplorable wholeſale inſolvency shadowed forth was not likeley to ensue in substance. Perhaps their fatuity in this regard arose from the fact that fining the derelict was not an actuality, although sometimes of avail as a threat".[9] Auch allgemeine Sätze, die auf die erzählte Geſchichte angewendet werden, laſſen ſich hier anführen: „Only Time can pose a crusader to picturesque advantage";[10] — „... there is something of defiance to established law and prejudice in the born flirt everywhere";[11] — „... the elders, who are an element always more or less adverse to love-making".[12] Häufig — wie bei Eliot — iſt pſychologiſche Analyse: Jacob Brice,[13] Cynthia Ware,[14] Tait's Stolz über die Einführung des Kartenſpieles,[15] Wray's Nichtbefriedigtſein mit der möglichen Rache.[16] Chevis' äſthetiſch fühlende Seele wird genau zergliedert, ebenſo wie Cleaver's ehrgeizige Geſinnung und hochmütiger Stolz. Schließlich ſind hier noch zu erwähnen die Vorausſagen des Künftigen, die ſich haupt-

[1] Tales of the Argonauts, S. 7.
[2] ibid., S. 7f.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 156.
[4] ibid., S. 236.
[5] ibid., S. 65, S. 132, S. 256.
[6] ibid., S. 67.
[7] ibid., S. 150.
[8] ibid., S. 123f.
[9] ibid., S. 82.
[10] ibid., S. 56.
[11] ibid., S. 233.
[12] ibid., S. 302, vgl. noch S. 256, S. 274f., S. 311, S. 322.
[13] Taking the Blue Ribbon, S. 191.
[14] In the Tennessee Mountains, S. 27f., S. 35f., S. 54, S. 71f., S. 78f.
[15] ibid., S. 96.
[16] ibid., S. 115f.

ſächlich in „The Romance of Sunrise Rock“ finden: „... he did not know as yet that that face would play a strange part in the little mental drama that was to lead to the making of his fortune“;[1] — „One day, while the Indian summer was still red on the hills, — he had reason to remember this day“;[2] — how little did he or she imagine what that face was to be to him afterward!“.[3]

Craddock's Objektivität zeigt ſich vornehmlich in eingehender Detaillierung. Die den Frauenroman kennzeichnende Schilderung des alltäglichen Daſeins drückt ſich bei ihr in der ſorgfältigen Beſchreibung der Hütten aus, in denen die Gebirgler wohnen. Sie ſchildert das Äußere mit der Umgebung[4] und das Innere der Hütten.[5] Beſonders wirken die vielen detaillierten Naturſchilderungen, auf die ſpäter eingegangen werden wird, objektiv; weiter z. B. die eingehende Schilderung des Jahrmarktes.[6] Dann iſt auf die oben dargelegte genaue Beſchreibung der Gebirgler hinzuweiſen, ebenſo wie auf die ins Einzelne gehende Schilderung mancher Handlungen, wobei Geſten und Blicke ſorgfältig regiſtriert werden. So beſonders Jerry Shaw's Bemühen, nüchtern zu erſcheinen,[7] oder der Tanz bei Harrisons.[8] Auch Darlegung von Motiven, Überlegungen und Entſchlüſſen iſt zu nennen: Cynthia's Abſicht, Jubal Tynes vom Geſpräche abzulenken;[9] die Überlegungen des Wirtes, ehe er Wray hilft, Tait zu überwinden;[10] — Budd Wray's Enttäuſchung über die endlich erreichte Möglichkeit, ſeine Rache auszuführen.[11] Was die Diktion anlangt, ſo wendet Craddock den Dialog, abgeſehen von „Taking the Blue Ribbon“, wo der Autor ſelbſt die Rolle des Erklärers übernimmt, in ſtärkerem Maße an, als Harte es tut. Dabei benutzt ſie den Dialekt durchaus. Objektive Wirkungen erzielt ſie ferner, ähnlich wie Harte, indem ſie zuweilen die Namen der Handelnden nicht gleich beim erſten Auftreten, ſondern im Dialog oder nebenbei nennt: ſo erſcheint Selina Teake zuerſt auf Seite 186, ihr Name aber wird erſt auf Seite 195 genannt; ebenſo wird Trelawney erſt beſchrieben, und dann ſein Name in Cleaver's Reflexion angeführt.[12]

[1] In the Tennessee Mountains, S. 187.
[2] ibid., S. 194.
[3] ibid., S. 195. Vgl. ferner S. 202, S. 203.
[4] ibid., S. 17f., S. 40f., S. 52, S. 111f.
[5] ibid., S. 27, S. 33.
[6] Taking the Blue Ribbon, S. 185f.
[7] In the Tennessee Mountains, S. 128ff.
[8] ibid., S. 227ff.
[9] ibid., S. 46.
[10] ibid., S. 109f.
[11] ibid., S. 115f.
[12] ibid., S. 188f.

Evander Price's Name wird im Geſpräch genannt,[1] ebenſo der Josiah Tait's[2] und Budd Wray's.[3] Chevis trifft Celia Shaw auf der Straße;[4] ihr Name wird erſt viel ſpäter genannt.[5]

Über Anfang und Ende der Geſchichten ſind noch einige Worte zu ſagen. Die Subjektivität des Autors verrät ſich in den Anfangsſätzen, die den Leſer mit Plötzlichkeit mitten in eine Begebenheit, mitten in ein Geſpräch verſetzen. Das erſtere findet ſich meiſt bei Harte,[6] das letztere bei Craddock.[7] Die Objektivität wird betont durch die Anfänge, die ein Naturbild enthalten oder Ort und Zeit der Geſchichte feſtlegen. Für Harte kommen hier in Betracht „Mliss" und „High-Water Mark"; für Craddock „Drifting down Loſt Creek", „The Romance of Sunrise Rock", „Over on the T'other Mounting", „The ‚Harnt' that walks Chilhowee." In der Geſtaltung des Schluſſes der Geſchichten zeigt ſich die formende Abſicht des Künſtlers. Harte ſchließt gern mit einem effektvollen Ereigniſſe: Tod,[8] der Beendigung eines glücklichen Zuſtandes,[9] oder mit einer bezeichnenden Bemerkung.[10] Auch bei Craddock überwiegt die ſubjektive Schlußgeſtaltung die objektive. Dieſe zeigt ſich in „Drifting down Loſt Creek" und „The Star in the Valley", Geſchichten, in denen ein Abſchnitt aus dem Leben einer Perſon herausgenommen und geſchildert wird. Die Subjektivität findet ſich in der Anwendung prägnanter Wendungen,[11] einer komiſchen Pointe,[12] eines allgemeinen Satzes.[13]

Schließlich bleibt als letzter Teil der Aufgabe die Lebensauffaſſung zu behandeln, die ſich in Craddock's Short-stories ausdrückt. Wie reagiert ſie auf die Eindrücke, die ſie von der Welt empfängt? Wie bringt ſie ihre Auffaſſung zum Ausdrucke? Dabei kann es ſich natürlich nur um die Beurteilung der Lebensauffaſſung handeln, die ſich auf das begrenzte Lebensgebiet bezieht, das in den Short-stories zur Darſtellung kommt. Es führt die Beantwortung dieſer, ſich vom Techniſchen der

[1] In the Tennessee Mountains, S. 3.
[2] ibid., S. 83.
[3] ibid., S. 85.
[4] ibid., S. 124.
[5] ibid., S. 146.
[6] The Luck of Roaring Camp; The Outcasts of Poker Flat; The Idyl of Red Gulch; Brown of Calaveras; The Man of No Account, Notes by Flood and Field.
[7] A-Playin' of Old Sledge; Electioneerin' on Big Injun Mounting, The Dancin' Party at Harrison's Cove.
[8] The Luck of Roaring Camp, The Outcasts of Poker Flat, Tennessee's Partner.
[9] The Idyl of Red Gulch.
[10] Miggles, The Man of No Account.
[11] A-Playin' of Old Sledge, Electioneerin' on Big Injun Mounting, Over on the T'other Mounting.
[12] The Dancin' Party at Harrison's Cove.
[13] The ‚Harnt' that walks Chilhowee.

Gattung, in die dieſe Eindrücke geformt ſind, entfernenden und unmittelbar auf die Perſönlichkeit des Autors bezugnehmende Frage wieder zu der am Beginne der Behandlung von Craddock's Short-stories gemachten Einteilung ihres Talentes zurück. Als Ausdrucksform des Pessimismus, mit dem Craddock die Wirkungen der Kultur beurteilt, benutzt ſie neben Charakteriſierung und Handlung auch direkte Satire. Der ſympathievolle Optimismus den Gebirglern gegenüber verkörpert ſich gleichfalls in Charakter und Handlung und erfährt eine eindrucksvolle Steigerung durch das Pathos, das manche Geſchichten erfüllt. Nur hier und da leuchtet ein Blitz des Humors auf. In reichſtem Maße findet der Eindruck, den die Natur macht, in den Naturſchilderungen ſeinen Ausdruck.

Was zunächſt die Satire anlangt, ſo findet ſie ſich bei Harte nicht. Harte, deſſen Wunſch es war, das Epos der kaliforniſchen Goldſucher, des Lebens im wilden Weſten, zu ſchreiben, bringt, ſo wie der „naive" Dichter keine Kritik übt, unmittelbar und ohne Reflexionen ſatiriſchen Inhaltes zum Ausdrucke, was er erlebt und empfindet.

Craddock dagegen, dem „ſentimentalen" Dichter gleich, reflektiert über Welt und Menſchen. Ihre Kritik richtet ſich mit ſatiriſcher Schärfe gegen die Ergebniſſe der Kultur. Sie tadelt das Mangelhafte, das dieſe mit ſich bringt: die auf das Äußerliche, den Schein gerichtete Bildung, das Geſetzmäßige, Künſtliche im Gegenſatze zum Gefühlsmäßigen, wie aus dem Schlußſatze ihres Buches hervorgeht: „The grace of culture is, in its way, a fine thing, but the best that art can do — the polish of a gentleman — is hardly equal to the best that Nature can do in her higher moods".[1] Mit ſatiriſcher Schärfe wendet ſie ſich gegen die geſellſchaftlichen Vorurteile, gegen das vermeintliche Glück, das die Geſellſchaft bietet, gegen die hohle und oberflächliche Bildung der Mädchen in der Geſellſchaft. So wird es erklärlich, daß ſie nicht alle Gebildeten ohne Ausnahme verdammt; denn auch unter ihnen findet ſie Menſchen mit lebendigem Gefühle und gerader Geſinnung; Mr. Kennyon und Trelawney, der ſich um die Vorſchriften der Geſellſchaft nicht kümmert und ſich allmählich ganz zum Naturmenſchen wandelt. Ihm kann Craddock daher den ſatiriſchen Proteſt gegen die „höhere Tochter"-Bildung in den Mund legen, der angeführt wurde.[2] Sie vertritt darin die rousseausche Behauptung von der Güte und Reinheit der Natur. Andererſeits läßt ſich Craddock nicht zu idealiſierender Beſchönigung des Gebirglercharakters führen, ſie erwähnt auch die ſchlechten Eigenſchaften wie z. B. Trunkſucht und Trägheit.

Craddock's ſympathievoller Optimismus den Gebirglern gegenüber drückt ſich in den edlen Handlungen aus, die ſie dieſe einfachen, un-

[1] In the Tennessee Mountains, S. 322.
[2] Siehe oben S. 54.

gebildeten Menſchen tun läßt. Die innere ethiſche Hoheit, die ſich darin offenbart, wird eindrucksvoller dadurch, daß manche Geſchichten einen leidvollen Ausgang haben: Cynthia Ware bringt der Liebe umſonſt das Opfer ihrer mühevollen Wanderung; Celia Shaw bezahlt ihre edle Tat mit dem Leben; Selina Teake kann dem heimlich Geliebten nur durch ihren Tod das erſehnte Glück bringen. Wie der blaue Duft die weite Ferne verſchönt, ſo breitet das Pathos ihres Schickſals einen ſchimmernden Schein der Wehmut über die Geſchichten von den drei jungen Gebirgsmädchen. Wirkſam iſt auch das Geſchick Trelawney's und Reuben Crabb's geſchildert. Dabei iſt zu bemerken, daß die pathetiſchen Szenen und Handlungen nicht in wirkungsloſer Breite ausgemalt, ſondern knapp geſchildert ſind. Das Pathos entſpringt aus den Ereigniſſen ſelbſt, es iſt im Leben der Handelnden ſelbſt begründet. Die unbeugſame Durchführung des traurigen Geſchickes, die nicht vor den letzten Konſequenzen empfindſam und weichlich halt macht, erhöht den männlich-kraftvollen Eindruck, den Craddock's Geſchichten durch die gutgelungene Schilderung der männlichen Charaktere und die rauhe Wildheit einzelner Handlungsmotive machen.

In der kraftvollen Knappheit ihres Pathos gleicht Craddock Harte, deſſen Pathos zuweilen tragiſch wirkt, zumal auch, weil er die Kontraſte ſchärfer betont. Kentuck's Geſchick iſt tragiſch: in dem Augenblicke, wo er die höchſte Vollkommenheit erreicht, wo er ſelbſt ſein Leben für das bedrohte Kind einſetzt, wird er durch übermenſchlich ſtarke Macht vernichtet. Ähnlich iſt das Schickſal der Outcasts.

In jener Vierteilung von Craddock's Talent iſt der humorvollen Lebensauffaſſung nicht gedacht worden. Komik und Humor ſpielen eine geringe Rolle in Craddock's Short-stories. Objektive Komik findet ſich ganz ſelten. Als Beiſpiele der Situationskomik laſſen ſich anführen die Erzählung von Mandy Tyler's „trick", wie ſie die fünf jungen Burſchen, die ihr Ritterdienſte leiſten wollen, zum Narren hält,[1] das abergläubiſche Erſchrecken Peter Giles', ſeiner Frau und Tom Pratt's über die im Korbe gefangene Henne,[2] und ſchließlich Clarsie's Schickſalsfrage nach dem zu erwartenden Gatten, die durch das Brüllen einer Kuh beantwortet wird.[3] Als tragikomiſche Situationen laſſen ſich vielleicht das Erſcheinen Rick Pearson's[4] und Mr. Kennyon's[5] auf dem Balle bei Harriſons bezeichnen. Ins Gebiet der Charakterkomik fällt, wenn auch nur mehr angedeutet, der Charakter Mr. Kennyon's, der in naiver Einſeitigkeit

[1] In the Tennessee Mountains, S. 221 ff.
[2] ibid., S. 300.
[3] ibid., S. 308.
[4] ibid., S. 229 ff.
[5] ibid., S. 237 ff.

mit nie erlahmendem Intereſſe von ſeinem Lieblingsthema, der Geſchichte Auguſtins und ſeiner 40 Begleiter, ſpricht. Die übrigen wenigen Fälle ſind zur ſubjektiven Komik zu rechnen. Hauptſächlich wirkt die Aneinanderreihung zweier inkongruenter Vorſtellungen komiſch, z. B.: „... they ſay it did cook bread in less'n haffen the time that the reg'lar oven takes; leastwise his granny's bread, 'kase his mother air a toler'ble sensible woman, an'would tech no sech foolish fixin'. But his granny' lowed ez she did n't hev long ter live, nohow, an'mought ez well please the chil'ren whilst she war spared. So she resked a batch o'her saltrisin'bread on the consarn";[1] „.... Waal, waal, who would hev b'lieved ez Lost Creek would go dry nigh the shop, an' yit be a-scuttlin' along like that, hyar-abouts!"[2] „I knowed Jubal Tynes, an' his daddy afore him. An' now ter kem talkin' ter me'bout the gov'nor o' Tennessee keerin' fur Jube Tynes's nicked head. I don't keer nothin' 'bout Jube Tynes's nicked head; an' let 'em tell the gov'nor that fur *me*, an' see what he will think then!";[3] — „I would n't let *my* darter marry no man ez plays kyerds", said a very young fellow, with great decision of manner, .. As the lady referred to was only two weeks old"..;[4] — „An' the bay filly ain't sech a killin' matter nohow; ef it war the roan three-year-old now, 't would be different".[5] Daneben ſind noch einige Fälle von Qualitätsverſchiebung zu erwähnen, die das Unbedeutende zu komiſcher Wirkung als bedeutſam erſcheinen läßt. So folgert Mrs. Ware aus der Tatſache, daß aus Jubal Tynes' geſpaltenem Schädel Gehirnmaſſe ausgelaufen, das ſei nun endlich ein Beweis dafür, daß er Gehirn beſitze, und er müſſe Evander Price für die Klarlegung dieſer Tatſache dankbar ſein.[6] Vgl. ferner: „Jube Tynes air bound ter die. An 'he will fur true, ef old Dr. Patton air the man I take him fur",[7] und Seite 81, wo die Befolgung des Geſetzes über die Inſtandhaltung der Gebirgsſtraßen nur Gelegenheit zur Unterhaltung gibt.

Ein Blick auf Harte's Geſchichten zeigt, daß auch in ihnen die ſubjektive Komik bedeutend überwiegt. Die Umwertung aller, beſonders der moraliſchen Werte in dem Goldgräberleben drückt ſich in der häufig zu findenden Qualitätsverſchiebung aus. Nur einige wenige Beiſpiele ſeien angeführt: „Stumpy, in other climes, had been the putative head of two families; in fact, it was owing to some legal informality in these

[1] In the Tennessee Mountains, S. 4.
[2] ibid., S. 11.
[3] ibid., S. 54.
[4] ibid., S. 83.
[5] ibid., S. 246.
[6] ibid., S. 24.
[7] ibid., S. 32.

proceedings that Roaring Camp — a city of refuge — was indebted to his company.";[1] — „Kentuck — who, in the carelessness of a large nature and the habits of frontier life, had begun to regard all garments as a second cuticle, which, like a snake's only sloughed off through decay";[2] — „There was a Sabbath lull in the air, which, in a settlement unused to Sabbath influences, looked ominous".[3] Die Vergleichung zeigt, daß ſich der Humor in faſt allen Geſchichten Harte's findet, während er bei Craddock hauptſächlich auf die erſte und letzte Geſchichte beſchränkt iſt.

Als letzte, aber ſehr wichtige Seite von Craddock's Auffaſſung von der begrenzten Gebirgswelt und den Dingen dieſer Welt iſt die Naturerfaſſung und -ſchilderung zu behandeln. Dieſe Schlußbeſprechung fügt in den Ring ihres Talentes das fehlende letzte der vier Glieder ein, die es bilden. Vor der Behandlung von Craddock's Naturſchilderung iſt ein kurzer vergleichender Rückblick nicht zwecklos.

Eine Syntheſe der hier behandelten Autoren hinſichtlich der Naturſchilderung in ihren Werken darf nicht verſäumen, mit einigen Worten wenigſtens den Wechſel in der Beobachtung und Erfaſſung der Natur zu ſtreifen, der ſich im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzog. Romantik und Realismus ſtehen ſich einander gegenüber. Zwei Seiten an dem Verhältnis des deutſchen romantiſchen Dichters zu ſeiner Natur erſcheinen als beſonders bedeutſam und weſentlich. Einmal: „Er fühlt ſich Herr der Welt",[4] ſeiner Welt, die er nach ſeinem Willen in der „ſchaffenden Betrachtung"[5] im Sinne von Fichtes ſchaffendem Ich neu ſchöpft. Und andererſeits iſt ihm alles Vergängliche nur ein Gleichnis des Unvergänglichen, er ſucht die Natur zu begreifen, ſich in ſie „einzufühlen".[6] In dieſem Streben, daß ihm die „Chiffrenſchrift" der Natur „eine große Schrift" werde, zu der „wir den Schlüſſel haben",[7] erſcheinen ihm die Dinge der ſinnlichen Außenwelt nur als Symbole einer dahinterliegenden geheimnisvollen, überſinnlichen.

Im Gegenſatz dazu ſchildert der Realismus die Natur, wie ſie iſt, mit aller Treue und aufmerkſamen Beobachtungskraft für ihre empiriſche Mannigfaltigkeit.

Wie iſt das Verhältnis der in Frage ſtehenden amerikaniſchen Romantiker zur Natur?

[1] Tales of the Argonauts, S. 4.
[2] ibid., S. 12.
[3] ibid., S. 18, vgl. weiter S. 6, S. 19, S. 21, S. 23, S. 28, S. 50, S. 51, S. 53, S. 57, S. 82 etc.
[4] Novalis, Die Lehrlinge zu Sais, S. 147.
[5] ibid., S. 158.
[6] ibid., S. 162.
[7] ibid., S. 147.

Irving, der zwar romantiſche Begebenheiten zu den Angelpunkten ſeiner zwei obenerwähnten Geſchichten macht, gehört hinſichtlich ſeiner Naturſchilderung nicht zur Romantik. Mit der addiſoniſch-klaſſiſchen Klarheit ſeines Stiles beſchreibt er ſchlicht und einfach, was ſein Auge geſehen hat: den Fluß, die Berge, das ſtille Tal, einen Herbſttag, alles, wie es ſich ungezwungen in den Lauf der Geſchichte einfügt. Er ſagt das Nötige mit liebevollem Intereſſe und verſteht durch treffende Wortwahl die richtige Stimmung zu erzeugen.

In Hawthorne's Naturſchilderung zeigen ſich die beiden Seiten ſeiner Begabung. Er baut mit der Kraft ſeiner Imagination aus Wolken einen herrlichen Wunderpalaſt und ſchildert andererſeits mit naturaliſtiſcher Treue das ſtagnierende, fauliggrünliche Waſſer des „Hollow of the Three Hills". Wie ſich bei ihm nur die „ſchaffende Betrachtung" des Romantikers zeigt, fehlt der naturphiloſophiſche Zug, die Sehnſucht nach Erkenntnis deſſen, was hinter den Dingen liegt, auch bei Poe.

Poe ſchafft ſich in ſeinen Landſchaftsgeſchichten, die einen genau ſo abgegrenzten Teil ſeines Schaffens bilden wie die anderen Gruppen,[1] ſeine Welt ſelbſt. Aus dem Nichts ſchafft ſeine Phantaſie zu farbenprächtiger, harmoniſcher Schönheit „The Domain of Arnheim" und „Landor's Cottage", „a piece of ‚composition', in which the most faſtidiously critical taſte could ſcarcely have ſuggested an emendation".[2] Aber für Poe iſt die Naturſchilderung keine Aufgabe, die ihm an und für ſich Intereſſe bietet, ſondern er benutzt auch ſie nur, um in phantaſtiſch-romantiſcher Weiſe ſeinen Stimmungen Ausdruck zu geben. So iſt „Eleanora" ein Erinnerungsbild an ſeine verſtorbene junge Gattin. Die poetiſche Zartheit, mit der das Erwachen der Liebe in den Herzen der beiden unſchuldigen Kinder erzählt wird, ſpiegelt ſich in der Schilderung der Landſchaft. In wunderſamer Sympathie mit den Liebenden, die ein neues Leben in ſich fühlen, belebt ſich dieſe plötzlich auf romantiſche Weiſe und ſinkt beim Tode der Geliebten wieder in ſchweigende Lebloſigkeit zurück. Die Reinheit dieſes Tones löſt die Disharmonien von Geſchichten, wie „The Facts in the Case of Mr. Valdemar" ſchließlich auf.

Poe bannte wie Hawthorne das flüchtige, flüſſige Sonnengold ſeiner vergänglichen Phantaſie mit Schöpferkraft in bleibende Schönheit und ſchuf ſich farbenprächtige Paläſte, die ſein inneres Auge geſchaut. Bret Harte grub nach dem wirklichen Golde im Schoße der wirklichen Erde. Dabei war ſein Auge, das ſo ſcharf die äußeren Eigentümlichkeiten

[1] Woodbeery, E. A. Poe, S. 328f.: Poe's „landscape studies, which make as distinct a group in Poe's imaginative work as the tales of mystery, ratiocination or conscience".
[2] The Works of E. A. Poe, Bd. III, S. 79.

ſeiner Lagergenoſſen erfaßte, auch der Schönheit der Natur offen. Doch nicht mehr als Herr einer Natur, die er nach ſeinem Gutdünken formt, ſondern als Diener und Bewunderer der einen wirklichen Natur malt er ſie, wie ſie ſich ſeinem leiblichen Auge darbietet. Aber ihm liegt, beſonders in den erſten Geſchichten, daran, die Menſchen und ihren guten Charakter zu ſchildern. Wie daher die Naturſchilderung als ſolche zurücktritt und nur ſelten einen ſtimmungmachenden Hintergrund bildet, — abzuſehen iſt natürlich von den zur Milieuſchilderung gehörigen Beſchreibungen von Wohnſtätten und Orten — ſo iſt auch die Zahl der Eindrücke, die er in ſich aufnimmt und wiedergibt, eine beſchränkte. Einige wenige Elemente geben ihm Stoff zu ſeinen Naturbildern: der rauſchende Fluß, die im Sturme ſtöhnenden Fichten, der glänzende Mond und die flimmernden Sterne, das verderbenbringende Fluten des Waſſers. Dieſe Knappheit des Materials macht die Verwendung gleicher Vorſtellungen, ſelbſt gleicher Ausdrücke einigermaßen verſtändlich. Einige dieſer Bilder, in denen bei aller Kürze hoher Stimmungsgehalt liegt, ſeien angeführt: es iſt Abend, der Mond ſteht am Himmel, Roaring Camp iſt erwartungsvoll um die Hütte verſammelt, in der Cherokee Sal einen Knaben gebiert; da „above the swaying and moaning of the pines, the swift rush of the river, and the crackling of the fire, rose a sharp, querulous cry";[1] — „As the shadows crept slowly up the mountain, a slight breeze rocked the tops of the pine-trees, and moaned through their long and gloomy aisles";[2] — „The pines rocked, the storm eddied and whirled above the miserable group";[3] — „One night, when the pines beside the cabin were swaying in the storm, and trailing their slender fingers over the roof, and the roar and rush of the swollen river were heard below"...;[4] — „... the cabin, now illuminated by the rising moon. The suffering woman might have seen it from the rude bunk whereon she lay, — seen it winding like a silver thread until it was lost in the stars above";[5] — „At midnight the storm abated, the rolling clouds parted, and the stars glittered keenly above the sleeping camp";[6] — „The moon through the rifted clouds looked down upon what had been the camp".[7] Iſt Harte in der Schilderung der raunenden Fichten, des Mondes, der Sterne kurz und knapp, ſo beſchreibt er die unheimliche Kraft des Waſſers, das mit elementarer Gewalt hereinbricht, Leben vernichtend und Hinder-

[1] Tales of the Argonauts, S. 5.
[2] ibid., S. 24.
[3] ibid., S. 27.
[4] ibid., S. 61.
[5] ibid., S. 5.
[6] ibid., S. 27.
[7] ibid., S. 31.

niſſe zerſtörend, eingehend und mit beredten Worten: „In the confusion of rushing water, crushing trees, and crackling timber, and the darkness which seemed to flow with the water and blot out the fair valley, but little could be done to collect the scattered camp".[1] Vgl. weiter beſonders „Notes by Flood and Field" S. 170, S. 171 f. und außerdem die Schilderung des Dedlow Marsh in „High-Water Mark" S. 135 ff.

Craddock's Naturſchilderung iſt realiſtiſch wie die Harte's. Wie aus den ſpäter anzuführenden Beiſpielen hervorgeht, ſpielt die Naturbeſchreibung bei ihr eine viel größere Rolle als bei ihm. Der Grund für die größere Menge der Naturſchilderungen iſt offenbar der, daß Craddock die Menſchen, die ſie ſchildert, in ihrer Umgebung, daß ſie Menſch und Natur zugleich ſieht. Das gleiche Intereſſe wie dem Volke wendet ſie auch ſeinem Lande zu. Dieſe Verſchiedenheit entſpringt einmal der größeren Empfänglichkeit für Natureindrücke; andererſeits läßt ſich als Erklärung dafür der ſchon bei Craddock's Perſonenſchilderung erwähnte Unterſchied anführen, der zwiſchen Harte und Craddock bezüglich des Einfühlens ins Milieu beſteht. Harte iſt mit dem Schickſale der Perſonen, die er ſchildert, enger verknüpft, er hat ſelbſt in den Verhältniſſen gelebt und ihre Macht am eigenen Leibe verſpürt; er kennt alles aus eigener Erfahrung. Seine optimiſtiſche Veranlagung treibt ihn nun zur Darſtellung deſſen, was gut und tüchtig in dieſer Sphäre iſt. Daher ſind ihm die Geſchicke der geſchilderten Perſonen die Hauptſache, es iſt ihm daran gelegen, ſie möglichſt bald zu dem guten Ziele zu bringen, das er ihnen in ſeinen Geſchichten ſteckt. Er kann daher ſein Auge nicht auf die unwichtigeren Naturſchilderungen ablenken. Dieſe treten zurück und ſind nur dann ausgedehnter, wenn ſie wie in „High-Water Mark" für die Geſchichte bedeutſam ſind.

Craddock dagegen betrachtet empfänglichen Auges und mit dem Intereſſe des Städters und Ebenenbewohners auch die Heimat der Menſchen, die ſie ſchildert, und denen ſie innerlich frei und unverbunden gegenüberſteht. Da findet ſie ſoviel des Intereſſanten, daß die zahlreichen Schilderungen der ihr fremden Natur neben der größeren Treue im Verhältnis der Handlungsmotive zu den Charakteren geradezu den Hauptunterſchied Craddock's von Harte bilden. In dieſem Punkte, in der Menge der reinen Naturſchilderungen, die nicht direkt als Milieudarſtellung anzuſehen ſind, unterſcheidet ſich Craddock auch von G. W. Cable, deſſen treffliche Milieugeſchichten die letzten Spuren des verſchwindenden Creolenlebens in New Orleans aufzeichnen.

Eine Klaſſifikation nach den Objekten ſeiner Naturſchilderungen ließe ſich bei Harte ſehr leicht und ſchnell vornehmen. Denn es ſind nur

[1] Tales of the Argonauts, S. 16.

wenige Dinge, die er beſchreibt. Auch Craddock's Naturſchilderungen fügen ſich leicht einer Klaſſifizierung. Aber das Prinzip der Einteilung wird nicht die Verſchiedenheit der Objekte, ſondern die Qualität der Schilderung beliebiger Objekte ſein. Trotz des Realismus, mit dem die Natur geſchildert wird, findet nicht etwa eine gewiſſermaßen pantheiſtiſche, univerſelle Umfaſſung — pantheiſtiſch und univerſell dem beſchränkten Weltbilde entſprechend — nach jeder Richtung und Qualität hin ſtatt, wie es das Milieu erlauben und eine ſtreng realiſtiſche Darſtellung fordern würde. Sondern es macht ſich, bewußt oder unbewußt, eine wählende Beſchränkung geltend. Craddock ſchildert zwar vielerlei, aber ſoweit ſie Berg und Tal, Wald und Feld, Wieſen, Blumen und Bäume, Tiere und Geſtein, Mond und Sterne ſchildert, tut ſie es unter dem Geſichtspunkte gewiſſer allgemeiner Prinzipien, unter die ſich alle Objekte einordnen. Dieſe allgemeinen Prinzipien ergeben ſich aus ihrer viſuellen Veranlagung, auf die ſchon bei der Perſonenſchilderung hingewieſen wurde.[1] Da zeigt ſich dieſe Veranlagung hauptſächlich in der Bildmäßigkeit und farbigen Qualität der Porträts. Hier drückt ſie ſich aus in der Beſchaffenheit der allgemeinen Prinzipien, nach denen die Wahl und Behandlung der Objekte erfolgt. Es ſind Farbe und Licht. Was im Bereiche ihrer von dieſen Geſichtspunkten beſtimmten Naturauffaſſung liegt, ſchildert Craddock. Und alles, was ſie ſchildert, iſt dieſen Prinzipien untergeordnet. Die Wirkungen des Sonnen- und Mondlichtes auf die Landſchaft, die Veränderung der Farben durch Licht und lichtdurchleuchtete Luft zu den verſchiedenen Jahres- und Tageszeiten werden immer neu variiert. Craddock ſieht die Landſchaft in ganz moderner maleriſcher Auffaſſung: geringe Betonung der Linie. Dabei beachtet ſie genau die Wirkung, die Luft und Licht auf die Farbe ausüben. Ratzel ſchreibt über dieſe moderne Auffaſſung: „Wir ſehen keinen Gegenſtand im leeren Raum; was unſeren Augen ſich darbietet, ſchwimmt in Luft, iſt vom Licht umſpielt. Überall iſt in der Luft Feuchtigkeit . . . Die Erde überhaupt ohne die Farben, in denen ſich das Sonnenlicht in der Feuchtigkeit der Luft bricht, wie einförmig . . .!“[2] Und: „Der Natur gegenüber ſehe ich zuerſt Körper, Licht, Schatten, dann vielleicht Flächen, und ganz ſelten nur achte ich auf die Linien der Profile“.[3] Dazu: „Die Linie iſt nur eine Abſtraktion und ein Hilfsmittel der Anſchauung in der Darſtellung der Landſchaft . . . In Wirklichkeit ſehe ich auch keine Umrißlinie, ſondern einen umflimmerten, umflaumten Saum“.[4]

[1] Siehe oben S. 96ff.
[2] Ratzel, Über Naturſchilderung, S. 129.
[3] ibid., S. 193.
[4] ibid., S. 272f.

Schließlich: „Linien im wahren Sinne des Wortes kennt die Wirklichkeit nicht."[1] Die gleiche Auffaſſung eines Landſchaftsbildes lehrte auch ſchon Ruskin. Es iſt wohl ſicher, daß Craddock, wie Baskervill angibt, Ruskin kannte und ſeinen Anregungen folgte.[2] Namentlich kommen die 1870 in Oxford gehaltenen „Lectures on Art" in Betracht. Die weſentlichen Stellen ſind folgende: „... all objects are seen by the eye as patches of colour of a certain shape, with gradations of colour within them; ... from one point of sight ... all objects appear to the human eye simply as masses of colour of variable depth, texture, and outline. The outline of any object is the limit of its mass, as relieved against another mass. ... , That outline is . . infinitely subtle — not even a line, but the place of a line, and that, alſo, made soft by texture";[3] — „Usually, light and shade are thought of as separate from colour; but the fact is that all nature is seen as a mosaic composed of gradated portions of different colours, dark or light";[4] — „The solid forms of an object, that is to say, the projections or recessions of its surface within the outline, are, for the most part, rendered visible by variations in the intensity or quantity of light falling on them";[5] — „... this great fact — that shadow is as much colour as light, often much more".[6]

Die Vermutung, daß Craddock's Beobachtungsgabe durch Ruskin in beſtimmte Richtung gelenkt worden iſt, machen folgende Parallelſtellen wahrſcheinlich: Neben den eben angeführten Anſichten über Farbe und Linie finden ſich ſpezielle Farbenangaben Ruskin's bei Craddock angewendet: „... Nature herself produces all her loveliest colours in some kind of solid or liquid glass or crystal. ..... There are no colours, either in the nacre of shells, or the plumes of birds and insects, which are so pure as those of clouds, opal, or flowers ... No diamond shows colour so pure as a dewdrop ... The opal is, however, an exception. When pure and uncut in its native rock, it presents the most lovely colours that can be seen in the world, except those of clouds".[7] Dazu Craddock: „There were opaline lights in her dreamy eyes which one sees nowhere save in sunset clouds that brood above dark hills".[8] Und ferner die öfters zu findende Verwendung der Worte „opaline"[9] und „opalescent".[10]

[1] Ratzel, a. a. O., S. 304.
[2] Baskervill, a. a. O., S. 374.
[3] Ruskin, Lectures on Art, Abſchnitt 130.
[4] ibid., Abſchnitt 131.
[5] ibid., Abſchnitt 132.
[6] ibid., Abſchnitt 134.
[7] ibid., Abſchnitt 173.
[8] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 131.
[9] ibid., S. 146, S. 274.
[10] ibid., S. 78, S. 215.

Es soll auf Grund von ſolchen Einzelheiten nicht behauptet werden, daß Craddock Ruskin bewußt nachahmt. Aber die Aſſoziation der beiden Begriffe kann hier wie in den gleich anzuführenden beiden Stellen durch Ruskin angeregt ſein. Im übrigen ſoll dieſe Vergleichung direkt ſtofflicher Einzelheiten nur die Behauptung unterſtützen, daß Craddock die Natur ſo ſieht, wie Ruskin es in ſeinen „Lectures on Art" prägnant zum Ausdrucke bringt. In dieſem Sinne ſind alſo auch die folgenden zwei Vergleichungen zu bewerten: „The fawn ... in this particular relation to the gods of morning ... always stands as the symbol of wavering and glancing motion on the ground, as well as of the light and shadow through the leaves, chequering the ground as the fawn is dappled".[1] Licht, wie es durch Blätter fällt, und den von Licht und Schatten geſprenkelten Boden ſchildert Craddock gern: „The shadows of the laurel about the door were beginning to fall on the step, every leaf distinctly defined in the moon's magical tracery";[2] — „The shadows of the swaying figures reeled across the floor, marring the exquisite arabesque of moonshine and laurel leaves";[3] — „The moon had come grandly up over the T'other Mounting, casting long silver lights and deep black shadows through all the tangled recesses and yawning chasms of the woods and rocks";[4] — „The grape-vines, hanging in festoons from tree to tree, were slowly swinging back and forth, stirred by the wind. There was a dizzy dance of shadows whirling on every open space where the light lay on the ground".[5]

Auch die Vorſtellung von dem von Licht und Schatten geſprenkelten Reh findet ſich bei Craddock: „... the first ray of sunshine; it rouses the timid wild-fowl; it drives home the plundering fox; it meets, perhaps, some lumbering bear or skulking mountain wolf; it flecks with light and shade the deer, all gray and antlered".[6]

Dieſe Vergleichungen können, um es noch einmal zu betonen, nur mit Vorſicht als unbedingt beweiskräftig aufgenommen werden. Im Gegenteile hierzu erſcheint mir aber die Schilderung eines beſtimmten Natureffektes deutlich als Reminiscenz einer Stelle in Ruskin's Buche. Ruskin ſpricht von der Symbolik der Griechen, im beſonderen von ihrer Auffaſſung der Gottheiten des Lichtes. In Abſchnitt 154 ſchildert er Athene als Morgenluft, der ein Reh zu Füßen läuft. Dazu bemerkt er: „Note the white gleam of light on the fawn's breast; and compare it

[1] Ruskin, a. a. O., Abſchnitt 155.
[2] Craddock, In the Tennessee Mountains, S. 102.
[3] ibid., S. 109.
[4] ibid., S. 263.
[5] ibid., S. 264.
[6] ibid., S. 249.

with the next following examples". Als ſolche führt er an: „Artemis as the moon of morning ... the fawn beside her, with the gleam of light and sunrise on its ear and breast"; — „Apollo walking on the earth, god of the morning ... the fawn beside him, again with the gleam of light on its breast".[1] Es kommt hier nicht auf die Bedeutung des Rehes als Symbol der zögernden ſchimmernden Bewegung des Lichtes über den Erdboden oder von Schatten und Licht, wie es durch die Blätter fällt und den Boden ſprenkelt, an, ſondern darauf, daß auf Bruſt und Ohren des Rehes ein Glanzlicht von der aufgehenden Sonne liegt. Und zwar iſt beſonders das erſte Beiſpiel wichtig: Artemis als Mond und das Reh neben ihr mit dem Glanzlicht von der aufgehenden Sonne. Das bedeutet begrifflich gedacht, daß das Tier von zwei Lichtquellen beſchienen wird; die Strahlen des untergehenden Mondes und die Strahlen der aufgehenden Sonne treffen es zu gleicher Zeit. Dieſe Aſſoziation der zwei Lichtquellen, losgelöst von der Verbindung mit den Morgengottheiten, kann ſich auch für den Abend ergeben: die Strahlen der untergehenden Sonne und des heraufſteigenden Mondes haben die gleiche Wirkung; und dann iſt folgende Schilderung möglich: „... once the laurel stirred with a faint rustle, and a deer stood in the midst of the ill-mended road, catching upon his spreading antlers the mingled light of sun and moon".[2] Und in gleicher Anſchauung der zwei Lichtquellen, aber mit ſelbſtändig freier Anwendung auf andere Objekte: „There was a rickety bridge to cross, that spanned a deep, narrow stream, which caught among its dark pools now a long, slender, polished lance of sunlight, and now a dart from the moon".[3] — „... he watched through all the long hours the western moonlight silently scale the gloomy pines, till on their plumy crests the yellow beams mingled with the red rays of the rising sun".[4] Dieſe meinem Empfinden nach künſtliche und nicht naturgemäße Anſchauung, — die in einer ſymboliſchen Darſtellung, vom Zwecke angeregt, wohl geſchaffen werden kann, — und ihre Verwendung macht es ſehr wahrſcheinlich, daß Craddock Ruskin's „Lectures on Art" kannte. Doch ſoll auch dieſe letzte Feſtſtellung nur die Behauptung unterſtützen, daß ſie die Natur im Sinne Ruskin's ſah. Fern liegt die zweckloſe Abſicht, ſtoffliche Entlehnungen beweiſen zu wollen.

Ihrem eigenen Sinne für das Maleriſche in der Natur kamen Ruskin's Theorien fördernd entgegen. So ſchildert ſie hauptſächlich und mit immer gleichem Intereſſe Farben- und Lichteffekte der Landſchaft im

[1] Ruskin, a. a. O., Abſchnitt 154.
[2] In the Tennessee Mountains, S. 89.
[3] ibid., S. 91.
[4] ibid., S. 194.

Großen und Kleinen. In ganz moderner Weiſe empfindet ſie auch die Bedeutung der Luft, durch deren Einwirkung Farbentöne und ihre Veränderung entſtehen. Es läßt ſich vermuten, daß Craddock bei einer derartigen Veranlagung die Schilderung von ſolchen Naturerſcheinungen und -vorgängen bevorzugt, die ihren Anlagen nach dieſer Seite entgegenkommen und intereſſante Farben- und Lichtwirkungen beſitzen: den Anblick des Himmels zu den verſchiedenen Tageszeiten, bei Sonnenaufgang und -untergang; in Mittagsſtimmung, am Nachmittage, am Abend; die Nacht mit dem ſchimmernden Mondglanz, der auf den Nadeln und Blättern der Bäume ſpielt; dann den Wechſel der Jahreszeiten, unter denen beſonders der Herbſt mit dem reichen Farbengewirr des „Indian Summer" das farbenfrohe Auge anzieht. Oder das Problem einer dunſt- und nebelerfüllten Landſchaft wird gelöſt; bald iſt es die Veränderung, die ein aufſteigender leichter Nebel an den leuchtenden Farbenmaſſen der herbſtlichen Wälder bewirkt, bald das Spiel der Mondſtrahlen auf dem weißlichen Nachtnebel, der im Tale liegt.

Vor der Anführung einzelner Naturſchilderungen, die die bisher aufgeſtellten Behauptungen beweiſen, iſt eine weitere Bemerkung von prinzipieller Bedeutung zu machen. Craddock's Schilderungen ſind zum allergrößten Teile ſubjektiv. Damit ſoll nicht die Abſurdität behauptet werden, es könne eine Naturſchilderung anders als ſubjektiv ſein. Aber wie für den dramatiſchen, iſt es auch für den epiſchen Dichter eine unumgängliche Pflicht, ſeine Perſonen dem ihnen beigelegten Charakter gemäß handeln, denken und empfinden zu laſſen. In erhöhtem Maße gilt dies für den Milieudichter, der mit Charakterqualitäten arbeitet, die in gewiſſem Sinne von vornherein feſt und beſtimmt ſind. Wie ein Autor nur das ſchildern ſoll, was das leibliche Auge ſeiner Perſonen erblicken kann, ſo muß die gleiche Norm auch für deren inneres Auge beachtet werden. Was unter oder über dem Bereiche liegt, der für ihr geiſtiges Auge ſichtbar iſt, muß unberückſichtigt bleiben.

Nun iſt es eine bekannte Tatſache, daß der Genuß von Schönheit, der mit keinem treibenden Nebenintereſſe verbunden iſt, das „ſelige Schauen", das ſeinen Lohn in ſich trägt, nicht allgemein verbreitet iſt. Zumal wenn es ſich um zarte und feine Materien handelt, deren Schönheit nur ein ſenſitives und aufmerkſames Auge ſieht. Über das Verhältnis einer Bevölkerung, deren Sinne durch die Kultur noch nicht geſchult und verfeinert ſind, zu der Landſchaft, deren äſthetiſchen Genuß ſich ja erſt die moderne Menſchheit erworben hat, ſchreibt Ruskin in den gleichen „Lectures on Art": „... no race of men which is entirely bred in wild country, far from cities, ever enjoys landscape. They may enjoy the beauty of animals, but scarcely even that: a true peasant cannot see the beauty of cattle; but only qualities expressive of their service-

ableness ... Landscape can only be enjoyed by cultivated persons".[1] Das ſagt ein Kenner des Volkes, der es liebte und es zu heben ſuchte. Daß die Menſchen, die Craddock ſchildert, gerade in ſolchen Verhältniſſen leben, folglich im allgemeinen kein feines Empfinden für die Schönheit ihrer Landſchaft haben können, beweiſen einige Bemerkungen, die Craddock ſelbſt über das Bildungsniveau der von ihr geſchilderten Gebirgler macht: „... the men who, for the first and only time in their existence, penetrated in those war days the blue mountains fencing in their county from the outer world, and looked upon the alien life beyond that wooded barrier".[2] — „She began to appreciate that it was a narrow existence within the limits of Lost Creek Valley, and that to its simple denizens the world beyond was a foreign world, full of strange habitudes and alien complications".[3] — „From an almost primitive state he had overtaken the civilization of Ephesus and Colbury, — no great achievement, it might seem to a sophisticated imagination; but the mountains were a hundred years behind the progress of those centres".[4] — „... he was beginning to feel the terrible strength of ignorance".[5] Die Gebirgler ſind von den Centren der Kultur, die ihnen Empfindung für Schönheit einer Landſchaft erwecken könnten, nicht nur phyſiſch getrennt, ſie leben auch in geiſtiger Abgeſchloſſenheit: „... the vague, hazy reverie which is the habitual mental atmosphere of the quiescent mountaineer".[6] Es kann ruhig zugegeben werden, daß ſich im einzelnen manche Naturſchilderung finden mag, welche die Stimmung einer Perſon ausdrückt, die ſich in dem Augenblicke in geſteigerter Gemütsbewegung befindet und nicht der „vague, hazy reverie" nachhängt; hier und da mag ein Bild mit dem Empfinden des Helden oder der Heldin zuſammentreffen bez. aus ihr hervorgehen, — für die große Menge der Schilderungen, die ja noch dazu gerade die Gegenſtände widerſpiegeln, die der Gebirgsbewohner täglich vor Augen ſieht, gilt die Behauptung, daß ſie nicht aus dem Empfinden der ſie wahrnehmenden Gebirgler, ſondern aus dem Inneren Craddock's ſtammen. Eine Bemerkung, die man gerade vom entgegengeſetzten Standpunkte als eine gute Beobachtung der pſychologiſchen Tatsache, daß ſteter Genuß abſtumpft, hervorheben könnte, zeigt deutlich das Verhalten der Gebirgler zu den Dingen, die ſie immer zu ſehen gewohnt ſind: Cynthia Hollis beſchaut auf dem Jahrmarkte die ausgeſtellten Bilder: „These latter

[1] Ruskin, Lectures on Art, Abſchnitt 24.
[2] Taking the Blue Ribbon, S. 170f.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 36.
[4] ibid., S. 163.
[5] ibid., S. 164.
[6] ibid., S. 91.

treated for the most part of castles and seas rather than of the surrounding altitudes, but Cynthia came to a pause of blank surprise in front of a shadow rather than a picture which represented a spring of still brown water in a mossy cleft of a rock where the fronds of a fern seemed to stir in the foreground. „I hev viewed the like o'that a many a time", she said disparagingly. To her it hardly seemed rare enough for the blue ribbon on the frame".[1] Aus dem gleichen Grunde iſt es falſch, wenn Craddock als Erſatz für die dem Gebirgler verſagten Freuden des Theaters anſieht: „... that magnificent pageant of the four seasons, wherein was forever presented the imposing splendor of the T'other Mounting in an ever-changing grandeur of aspect, ... a gracious recompense for the spectacular privileges of civilization".[2]

Mißachtung des Gewohnten, verbunden mit dem niedrigen Bildungsniveau, machen es unwahrſcheinlich, daß Schilderungen wie die folgende von den Gebirglern empfunden ſind: „Then she (Mrs. Ware) too turned her faded eyes upon the vast landscape, in which she had seen no change, save the changing season and the waxing or the waning of the day, since first her life had opened upon it. That level line of pale blue in the poetic distance had become faintly roseate. The great bronze-green ranges nearer at hand were assuming a royal purple. Shadows went skulking down the valley".[3] Das iſt nach dem oben Geſagten eine pſychologiſche contradictio in adjecto. Was Mrs. Ware ihr ganzes Leben lang geſehen hat, iſt ihr gleichgültig und nicht „poetic". Der Ausdruck für das Wahrgenommene iſt entſchieden zu hoch, zu poetiſch. Folgendes ſcheint mir dem Inhalt nach falſch zu ſein: Tony Britt, der, noch ganz jung, eben ſein Weib verloren hat, überdenkt ſein unglückliches Leben: „It all came back to him ... he felt anew his isolation. No light on earth save the far gleam from another man's home, and in heaven only the drowning face of the moon, drifting slowly through the blue floods of the skies. He was only twenty-five; he had youth and health and strength, but he felt that he had lived his life; it seemed long, marked as it was by cares and privation and persistent failure."[4] Das iſt ein ausgezeichnetes Stimmungsbild: allein auf dem verwunſchenen Gebirge, bei Nacht unter dem unendlichen Himmel, inmitten des unermeßlichen Waldes kommt ihm ſeine Verlaſſenheit aufs Schmerzlichſte zum Bewußtſein. Kein freundlicher Lichtſtrahl leuchtet für ihn; das Licht in der Hütte da unten winkt nicht ihm, es gehört einem fremden Manne; ſein eigener Herd iſt wüſt und kalt.

[1] Taking the Blue Ribbon, S. 186.
[2] In the Tennessee Mountains, S. 274.
[3] ibid., S. 16.
[4] ibid., S. 265f.

Sehr bezeichnend ist die Beseelung des Mondes: „the drowning face of the moon". Der Mond, der so manche Seele ganz „gelöst" hat, dessen freundlich-teilnehmender Schimmer manches Leid gemildert, ihm sagt er nichts, ihn versteht er nicht, ihn kann er nicht trösten. Wie dieser unglückliche Mensch, der am Anfange seines Lebens schon vor dessen Trümmern steht, in seinem Leide, seiner Verlassenheit, seiner Verzweifelung versinkt, so erscheint ihm auch der Mond wie ein Ertrinkender, der auf den uferlosen Fluten des schwarzen Himmelsmeeres langsam dahintreibend untergeht. Diese Symbolik ist ausnehmend glücklich, — nur erscheint sie mir zu hoch für die Gedankensphäre Tony Britt's.

Sind da nicht vielleicht Bret Harte's Naturschilderungen auch zu hoch, — könnte man hier einwenden, — wenn man in Betracht zieht, daß die von ihm dargestellten Menschen z. T. auch sehr tiefstehende Geschöpfe sind? Dagegen ließe sich zweierlei bemerken. Einmal beschreibt Harte jedem Auge leicht faßbare Naturerscheinungen, wie einen Fluß, Bäume, den Mond und die Sterne, Sturm, Hochwasser, eine Schneelandschaft, und diese Dinge in kurzer, knapper Weise. Andererseits ist es in Harte's Erzählungen zumeist der Autor selbst, der — allgegenwärtig, wie er in einer Geschichte zu sein das Recht hat — die Landschaft mit seinen Augen sieht und die Beschreibung nach seinem Empfinden gibt. Craddock dagegen läßt z. T. sehr zarte Naturvorgänge, die sich schon dem Durchschnittsbeobachter nicht unmittelbar von selbst darbieten, durch die Augen der Gebirgler wahrnehmen. Das ist unrichtig.

Das folgende Bild zeigt, wie Craddock arbeitet: „Then the two men tilted their chairs against the posts of the little porch in front of Peter Giles's log cabin, and puffed their pipes in silence. The panorama spread out before them showed misty and dreamy among the delicate spiral wreaths of smoke. But was that gossamer-like illusion, lying upon the far horizon, the magic of nicotian, or the vague presence of distant heights? As ridge after ridge came down from the sky in ever-graduating shades of intenser blue, Peter Giles might have told you that this parallel system of enchantment was only „the mountings": that here was Foxy, and there was Big Injun, and still beyond was another, which he had „hearn tell ran spang up into Virginny".[1] Die beiden Bezeichnungen desselben Objektes als „gossamer-like illusion" und als „only the mountings" ergeben deutlich, daß hier zwei Empfindungssphären nebeneinanderliegen: die des Gebirglers, der nur „Foxy" und „Big Injun", und die Craddock's, die darin ein „system of enchantment" sieht. Das „might have told you" zeigt, daß sich der Autor in die Anschauungsweise der Gebirgler hineinversetzt und die Welt mit deren

[1] In the Tennessee Mountains, S. 284.

Augen betrachtet. Daneben ſieht er ſie auch mit ſeinen eigenen. Das iſt ihm völlig erlaubt, denn der Erzähler hat das Recht, überall anwesend zu sein. Aber unrichtig iſt es, die Gebirgler empfinden zu laſſen, was ſie nicht empfinden können. Craddock verſteht es wohl vollkommen, ſich in die Seele ihrer Perſonen zu verſetzen und mit deren Augen zu sehen, was das phyſiſche Auge ſieht. Dann aber tritt ſie mit ihrem geſchulten Auge und ihrer äſthetiſch gebildeten Empfindung an die Stelle des einfachen Gebirglers, ſieht über das hinaus, was und wie er es wahrnehmen kann, legt das Geſchehene aus und bringt ihre äſthetiſchen Gefühle hinein. Das iſt aber im Sinne eines ſtrengen Realismus unberechtigt.

Um den richtigen Standpunkt für die Wertung dieſes Teiles von Craddock's Naturſchilderungen zu finden, iſt es notwendig, ſie als ſubjektiv in dem Sinne aufzufaſſen, daß ſie zwar durch die Augen der Gebirgler geſehen, von Craddock aber in ihrer äſthetiſchen Qualität empfunden ſind. Läßt man nun den Maßſtab ſtreng äſthetiſcher Beurteilung beiſeite, faßt man ſie nur als Craddock's eigene Naturbetrachtungen auf, dann ſind dieſe Naturſchilderungen ebenſo ausgezeichnet ſchön wie die im Laufe der Erzählungen vom Autor tatſächlich ſelbſt geſehenen, z. B.: „There was a long pause. Lost Creek sounded some broken minor chords, as it dashed against the rocks on its headlong way. The wild grapes were blooming. Their fragrance, so delicate yet so pervasive, suggested some exquisite unseen presence — the dryads were surely abroad! The beech-trees stretched down their silver branches and green shadows. Through rifts in the foliage shimmered glimpses of a vast array of sunny parallel mountains, converging and converging, till they seemed to meet far away in one long, level line, so ideally blue that it looked less like earth than heaven."[1]

In dieſem Sinne, lediglich als Äußerungen Craddock's, als subjektive Erfaſſung und Wiedergabe der Natur, ſeien nun einige Schilderungen angeführt.

Nur ganz nebenbei mag die „ſparſame Hausfrauen"-Naturſchilderung erwähnt ſein, die ſich in „Taking the Blue Ribbon" findet: „Those chestnut-oaks always seem to unaccustomed eyes the creation of Nature in a fit of mental aberration — useful freak! the mountain swine fatten on the plenteous mast, and the bark is highly esteemed at the tan-yard."[2]

Da es hauptſächlich Licht und Farben ſind, die Craddock in der Natur ſucht, ſo ſchildert ſie, wie ſchon bemerkt, mit beſonderer Vorliebe die Naturerſcheinungen, denen intenſive Farben- und Lichtwirkungen eigen

[1] In the Tennessee Mountains, S. 6f.
[2] Taking the Blue Ribbon, S. 177.

ſind: Sonnenaufgang und -untergang, Mondnacht, farbenreiche Jahreszeiten wie den Herbſt. Die Farbigkeit iſt faſt allen Schilderungen eigen. Doch zeigen einige Stellen ein ganz beſonderes Schwelgen in Farbe: „Close in to the muddiest side of the pond over there, which was all silver and blue with the reflection of the great masses of white clouds, and the deep azure sky, a fleet of shining, snowy geese was moored, perfectly motionless too."[1] Eine Jahreszeit bietet dem Auge ſehr großen Reichtum an Farbennuancen: der „Indian Summer", die Zeit, in der die ſterbende Natur in bunteſter Pracht leuchtet und glüht: „Indem der Herbſt langſamer herankommt, der Sommer zögernder vor ihm weicht, und indem ſich in jenen Tagen, die man Indian Summer nennt, bei klarem, wolken- und ſturmloſem Himmel noch eine milde, gleichmäßige Wärme über die Erde breitet, wird das Entfärben des Laubes hier eine weniger übereilte, mannigfaltigere Erſcheinung, die früher beginnt, ſich gradweis vollendet und nicht ſo raſch im Abſterben und Niederfallen ſich abſchließt wie bei uns. . . .

Hier erſcheinen alle Abſtufungen von Gelb, von der Citronenfarbe bis zum tiefſten Gold und Rotgelb, ferner mannigfaltiges Rot, Violett, Purpur und herrliches Braun mit purpurnem tiefem Schein".[2] Craddock ſchildert den Übergang in den „Indian Summer": „The autumn was waning; cold rains set in, and veined the rocky chasms with alien torrents; the birds had all flown, when suddenly the Indian summer, with its golden haze and its great red sun, its purple distances and its languorous joy, its balsamic perfumes and its vagrant day-dreams, slipped down upon the gorgeous crimson woods, and filled them with its glamour and its poetry".[3] Dann die herbſtliche Farbenpracht „. . . she came upon Lost Creek, loitering down the sunlit valley to vanish in the grewsome caverns beneath the range. The sumach leaves were crimsoning along its banks. The scarlet-oak emblazoned the mountain side. Above the encompassing heights the sky was blue, and the mountain air tasted like wine. Never a crag or chasm so sombre but flaunted some swaying vine or long tendriled moss, gilded and gleaming yellow. Buckeyes were falling, and the ashy „Indian pipes" silvered the roots of the trees. In every marshy spot glowed the scarlet cardinal-flower, and the goldenrod hat sceptred the season."[4]

Die Farbigkeit iſt vom Lichte bedingt. Das Sonnenlicht zunächſt hat verſchiedene Wirkungen zu den verſchiedenen Tageszeiten. Der Übergang von Nacht zu Tag — der Mond ſtrahlt noch am Himmel, die

[1] Taking the Blue Ribbon, S. 177f.
[2] Ratzel, Amerika, Bd. I., S. 441.
[3] In the Tennessee Mountains, S. 63.
[4] ibid., S. 60, vgl. ferner S. 258f.

erſte rötliche Dämmerung zieht herauf — iſt wieder intenſiv farbig geſchildert: „The next morning, before the moon sank, ... She found no one at the forks of the road. In the marshy dip were only the myriads of mountain azaleas, only the masses of feathery ferns, only the constellated glories of the laurel blooms. A sea of shining white mist was in the valley, with glinting golden rays striking athwart it from the great cresset of the sinking moon; here and there the long, dark, horizontal line of a distant mountain's summit rose above the vaporous shimmer, like a dreary, sombre island in the midst of enchanted waters. ... Overhead, the filmy, lace-like clouds, fretting the blue heavens, were tinged with a faint rose. Through the trees she caught a glimpse of the red sky of dawn, and the glister of a great lucent, tremulous star. From the ground, misty blue exhalations were rising, alternating with the long lines of golden light yet drifting through the woods. It was all very still, very peaceful, almost holy".[1]

Sonnenaufgang: „She was conscious of the splendid herald of a new day flaunting in the east. Against this gorgeous presence of crimson and gold, brightening and brightening till only the rising sun could outdazzle it, she noted the romantic outlines of the Cumberland crags and woody heights, and marveled how near they appeared. She was sensible of the fragrance of the dewy azaleas, and she heard the melancholy song of the pines, for the wind was astir".[2]

Nachmittag: „A mist was gathering over the eastern ranges; shot with the sunlight, it was but a silken and filmy suggestion of vapor. A line of vivid green in the valley marked the course of Lost Creek by the willows and herbage fringing its banks. A gilded bee, with a languorous drone, drifted in and out of the little porch, and the shadow of the locust above it was beginning to lengthen".[3]

Sonnenuntergang: „It was hardly four o'clock ... Dusky shadows, which seemed to be exhaled from the ground, rose higher and higher up the mountain side from the reservoir of gloom that lay in the valley. The sky was a lustrous contrast to the darkling earth. The sun still lingered, large and red, above the western summits; the clouds about it were gorgeous in borrowed color; even those hovering in the east had caught the reflection of the sunset splendor, and among their gold and crimson flakes swung the silver globe of the hunter's moon. Now and then, at long intervals, the bark of the fox quivered on the air".[4]

[1] In the Tennessee Mountains, S. 314f.; dazu S. 25.
[2] ibid., S. 27f.; vgl. ferner S. 248.
[3] ibid., S. 43.
[4] ibid., S. 88f.

Abend: S. 256f., unten zitiert. Vgl. ferner S. 248.

Übergang zur Nacht: „The sun had gone down, but the light yet lingered. The evening star trembled above Pine Mountain. Massive and darkling it stood against the red west. How far, ah, how far, stretched that mellow crimson glow, all adown Lost Creek Valley, and over the vast mountain solitudes on either hand! Even the eastern ranges were rich with this legacy of the dead and gone day, and purple and splendid they lay beneath the rising moon".[1]

Craddock entgeht es nicht, daß die Luft, die zwischen dem Auge des Beschauers und dem betrachteten Objekte liegt, eine lichthemmende und lichtbrechende, farbenändernde Wirkung hat. Sie schildert einen feinen Nebelduft und seine Wirkung auf die Farben des Fernbildes: „The haze that rested above the long, narrow valley was hardly visible, save in the illusive beauty with which it invested the scene, — the tender azure of the far-away ranges; the exquisite tones of the gray and purple shadows that hovered about the darkening coves and along the deep lines marking the gorges; the burnished brilliance of the sunlight, which, despite its splendor, seemed lonely enough, lying motionless upon the lonely landscape".[2]

Ein Nebelschleier auf dem herbstlichen Walde: „A subtile amethystine mist had gradually overlaid the slopes of the T'other Mounting, mellowing the brilliant tints of the variegated foliage to a delicious hazy sheen of mosaics; but about the base the air seemed dun-colored, though transparent; seen through it, even the red of the crowded trees was but a sombre sort of magnificence, and the great masses of gray rocks, jutting out among them here and there, wore a darkly frowning aspect. Along the summit there was a blaze of scarlet and gold in the full glory of the sunshine; the topmost cliffs caught its rays, and gave them back in unexpected gleams of green or grayish-yellow, as of mosses, or vines, or huckleberry bushes, nourished in the heart of the deep fissures".[3] Siehe auch oben Seite 124: „A mist was gathering over the eastern ranges etc.".

Der Mond mit seinem Silberschein zieht Craddock ebenso an wie die Farbenbuntheit des Tages. Einige Mondnachtstimmungsbilder zeigen das. Gern schildert sie das Spiel der Mondstrahlen auf dem weißen Nebel, der das Tal erfüllt: „An early moon was riding, clear and full, over this wild spur of the Alleghanies; the stars were few and very faint; even the great Scorpio lurked, vaguely outlined, above the wooded

[1] In the Tennessee Mountains, S. 72; vgl. dazu S. 274.
[2] ibid., S. 256f.
[3] ibid., S. 258f.

ranges; and the white mist, that filled the long, deep, narrow valley between the parallel lines of mountains, shimmered with opalescent gleams."[1]

Das Schimmern des Mondlichtes auf Blättern und Nadeln der Bäume: „He saw through the pine boughs the red moon rising. The needles caught the glister, and shone like a golden fringe;"[2] — „There was a silver line all along the summit of the foliage, along the roofs of the houses and the topmost rails of the fences: a sense of freshness and dew pervaded the air, and the grass was all a-sparkle."[3] — „The red sunset light had died out at last, but a golden aureola heralded the moon-rise, and a gleaming thread edged the masses of foliage".[4] — „The foliage was all embossed with exquisite silver designs that seemed to stand out some little distance from the dark masses of leaves; now and then there came to his eyes that emerald gleam never seen upon verdure in the day-time, — only shown by some artificial light, or the moon's sweet uncertainty."[5]

Die verschönernde Kraft des Mondlichtes: „The moon's idealizing glamour had left no trace of the uncouthness of the place which the day-light revealed; the little log house, the great overhanging chestnut-oaks, the jagged precipice before the door, the vague outlines of the distant ranges, all suffused with a magic sheen, might have seemed a stupendous alto-rilievo in silver repoussé."[6]

Das Craddock gern das Spiel des Mondlichtes auf dem Boden schildert, ist schon erwähnt worden.[7] Eine Abwandlung der Licht- und Schattenwirkung ist die Plazierung eines dunklen Gegenstandes vor einen hellen Hintergrund: „Pine Mountain remains a sombre, changeless mystery; ... Whether the skies are blue, or gray, the dark, austere line of its summit limits the horizon."[8] „The black, jagged outline of the rock serrated the horizon, and was cut sharply into the delicate, indefinable tints of the sky."[9] Ähnlich: „... between her and the sinking moon there passed an attenuated, one-armed figure, with a pallid, sharpened face, outlined for a moment on its brilliant disk";[10] — „From

[1] In the Tennessee Mountains, S. 215; vgl. dazu ferner S. 25, S. 314.
[2] ibid., S. 19.
[3] ibid., S. 102.
[4] ibid., S. 261.
[5] ibid., S. 263f.
[6] ibid., S. 305.
[7] Siehe oben S. 116.
[8] In the Tennessee Mountains, S. 1.
[9] ibid., S. 174; vgl. ferner S. 187.
[10] ibid., S. 308.

the woods a dark figure emerged upon the crag; it seemed to speed along the sky, blotting out, as it went, the moon and stars."[1]

Hingewieſen ſei auf die Schilderung des nächtlichen Waldbrandes[2], von der eine Einzelheit hier Platz finden mag: „A great cloud of flame came rolling through the sky toward them, golden, pellucid, spangled through and through with fiery red stars; poising itself for one moment high above the valley, then breaking into myriads of sparks, and showering down upon the dark abysses below."[3]

Wie bei der Perſonenbeſchreibung zeigt ſich auch hier zuweilen eine gewiſſe Bildmäßigkeit in der Auffaſſung und Schilderung. Cynthia Hollis wird als „the central figure of a still landscape" geſchildert.[4] Einem Bilde gleicht: „An inverted splint-basket served as table; a tallow dip, a great extravagance in these parts, blinked on the head of a barrel near by, and gave a most flickering and ineffectual light, but the steady radiance of the moon poured in a wide, white flood through the open door, and kindly supplied all deficiencies".[5] Bildmäßig iſt auch der folgende Fernblick in ſeiner Kompoſition, dem Hintergrunde mit den luftverklärten, blauen Bergen, den bunten Farben des Mittelgrundes und dem Kontraſte des dunklen Vordergrundes, der das Ganze wie ein Rahmen einfaßt: „He stood leaning against the anvil, as he talked, looking out through the barn-like door upon the amplitude of the great landscape before him; its mountains so dimly, delicately blue in the distance, so deeply red and brown and yellow nearer at hand, and still closer shaded off by the dark plumy boughs of the pines on either side of the ravine above which the forge was perched. Deep in the valley, between them all, Lost Creek hied along, veining the purple haze with lines of palpitating silver".[6] Schließlich ſei ein Bild angeführt, das mutatis mutandis der lieblichen Gruppe ähnelt, die Goethe ſeinen Werther im Briefe vom 16. Juni ſchildern läßt: „When Evander was half-way up the steep slope, he turned and looked down at the embowered little house ... The vista ended in the open door, with the broad flare of the fire illumining the puncheon floor and the group of boisterous tow-headed children; in the midst was the girl, with her bright hair and light figure, with her round arms bare, and her deft hand stirring the batter for bread in a wooden bowl. She looked the very genius of home ...".[7]

[1] In the Tennessee Mountains, S. 173.
[2] ibid., S. 275ff.
[3] ibid., S. 279.
[4] Taking the Blue Ribbon, S. 176ff.
[5] In the Tennessee Mountains, S. 92.
[6] ibid., S. 64.
[7] ibid., S. 18f.

In vielen ihrer Naturbilder liebt es Craddock, die Schilderung der Landſchaft durch irgendeinen Laut zu beleben und den Eindruck dadurch zu erhöhen. Mit ſicherem Gefühle iſt immer das der Stimmung Angemeſſene gewählt: bei Tagesanbruch ertönt Hundegebell,[1] am heißen Sommernachmittage einſchläferndes Geſumm der Bienen;[2] durch die Abendſtille klingt das Geläute der heimkehrenden Tiere,[3] das Bellen des Fuchſes.[4] In der Nacht ſchallt von fernher das Jägerhorn „faintly wound and faintly echoed".[5] Dieſe plötzlichen, kurzen Laute unterbrechen die Stille des friedlichen Abends, der dämmernden Nacht. In dem verhaltenen Schweigen der mitternächtigen Stunde aber, in der kein Laut den Schlaf der Natur ſtört, die vom Mondesſchimmer ſilberübergoſſen daliegt, treiben nur geheimnisvolle, lautloſe Weſen ihr Spiel: „Still, there came here and there the sweep of the bat's dusky wings; even they were a part of the night's witchery. A tiny owl perched for a moment or two amid the dew-tipped chestnut-leaves, and gazed with great round eyes at Clarsie as solemnly as she gazed at him".[6] Über einer Herbſtlandſchaft ertönt der ſeltſam-unheimliche Schrei wilder Gänſe, die ihren Flug nach Süden lenken.[7] Durch die dünne Winterluft klingt klar und deutlich das Geklirr der Schmiedehämmer.[8]

Der ſchnellen Auffaſſungsgabe zufälliger Farbeneffekte iſt ſchon gedacht worden.[9] Die ſo intenſiv auf das Koloriſtiſche gerichtete Beobachtung Craddock's hat zuweilen Ergebniſſe, die als Farbenreflexvorſtellungen bezeichnet werden können, ſie werden auf rein automatiſchem Wege ausgelöſt. Unmittelbar mit der Vorſtellung des Objektes ſtellt ſich deſſen farbige Eigenſchaft ein. So, wenn Craddock von dem Rauche ſpricht, der über den Flammen des in der Nacht wütenden Waldbrandes aufſteigt, und ihn blau ſieht: „about the base of blue smoke hovering over it".[10]

Weiter ſind die Schilderungen zu erwähnen, in denen ſich eine Naturbeſeelung ausdrückt, jener Vorgang, bei dem das menſchliche Herz im Überſchwang aus ſich herausgeht, unbewußt ſeine Freude, ſein Leid in die umgebende Natur hineinlegt und ſein Empfinden wiederum in ihr ausgedrückt glaubt, herausfühlt, was mit ſeiner Stimmung zuſammenklingt.

[1] In the Tennessee Mountains, S. 25.
[2] ibid., S. 43.
[3] ibid., S. 16f., S. 256f.
[4] ibid., S. 89.
[5] ibid., S. 19.
[6] ibid., S. 305.
[7] ibid., S. 60.
[8] ibid., S. 31f.
[9] ſiehe oben S. 98.
[10] In the Tenneſſee Mountains, S. 275.

Cynthia Ware erkennt in dem Schickſal der Dinge, die auf den Wellen des Loſt Creek dem Sturze in die unterirdiſche Tiefe zueilen, das Schickſal ihres eigenen Lebens. Das Leid, das ſie dulden mußte, hat ſie zur Wiſſenden gemacht: Menſchenglück iſt unſicher und nichtig: „She often watched the floating leaves, a nettle here and there, the broken wing of a moth, and wondered whither these trifles were borne, on the elegiac current. She came to fancy that her life was like them, worthless in itself and without a mission; drifting down Lost Creek, to vanish vaguely in the mountains".[1] Aber nicht immer hatte ſie Loſt Creek ſo verſtanden: „Yet her life had not always been thus destitute of pleasure and purpose. There was a time — and she remembered it well — when she found no analogies in Loſt Creek. Then she saw only a stream gayly dandering down the valley, with the laurel and the pawpaw close in to its banks, and the kildeer's nest in the sand".[2] Nun lebt ſie im Geiſte — und der Leſer mit ihr — ihr ganzes Leben durch: die plötzliche, jähe Zerſtörung ihres Liebestraumes. Als man den Geliebten fortführte, konnte ſie es nicht faſſen: „Once and again she thought she heard the beat of hoofs, — of distant hoofs. It was only the melancholy wind in the melancholy pines. .... When the wind rose, Pine Mountain mourned with a mighty voice. Cynthia had known that voice since her birth. But what new meaning in its threnody!"[3] Während der langen, traurigen Winternächte ſitzt ſie oft einſam am erloſchenen Herdfeuer und denkt des fernen Geliebten; draußen ſauſt der Sturm, die Fichten ſtöhnen, und der Wolf heult hungrig in der Finſternis: „How Cynthia lived through that winter of despair was a mystery to her afterward. Often, as she sat brooding over the midnight embers, she sought to picture to herself some detail of the life that Evander was leading so far away. The storm would beat heavily on the roof of the log cabin, the mountain wind sob through the sighing pines; ever and anon a wolf might howl in the sombre depths of Lost Creek Valley".[4] Nach der mühevollen Ebenenwanderung begrüßt ſie freudig das heimiſche Gebirge: „There it stood, solemn, majestic, mysterious, masked by its impenetrable growth, and hung about with duskier shadows wherever a ravine indented the slope. The spirit within it was chanting softly, softly. For the moment she felt the supreme exaltation of the mountains. It lifted her heart".[5]

Die folgenden Sätze ſchildern das Gefühl drückender Stille und Einſamkeit: „A long pause ensued, broken only by the ticking of their

[1] In the Tennessee Mountains, S. 2.
[2] ibid., S. 2.
[3] ibid., S. 31.
[4] ibid., S. 35.
[5] ibid., S. 60.

watches: the waste of time asserted itself. All was silent without; no wind stirred; no leaf nor acorn fell; the mute mists pressed close to the window. Surely there were no other creatures in all the dreary world. And this, thought Cleaver, was what he had come to, after all his prestige, all his efforts!"[1] Und: „Another pause. The foxes were barking in the moonlight, in the red autumn woods. That a man should feel less lonely for the sound of a wild thing's voice!"[2] Und wieder die Einſamkeit in der unendlichen, teilnahmloſen Natur, die auf der Seele des ohnmächtig Ringenden laſtend liegt: „The vague presence of the majestic company of mountains without preyed upon him; they seemed stolid, unmoved witnesses of his despair".[3] — „And now the house was still, and he watched through all the long hours the western moonlight silently scale the gloomy pines, till on their plumy crests the yellow beams mingled with the red rays of the rising sun, and the empty, lonely day broke in its useless, wasted splendor upon the empty loneliness of the splendid night".[4] Tony Britt's Verzweiflung iſt ſchon erwähnt worden.[5] Vgl. dazu noch S. 270 f. Die abergläubiſchen Gebirgler hören Geiſterſtimmen in der Natur.[6]

Es erübrigt noch, auf zwei Folgen dieſer zahlreich eingeſtreuten Naturſchilderungen kurz hinzuweiſen. Über deren Verhältnis zur Handlungsführung einerſeits iſt zu bemerken, daß auf Koſten einer ſchnellen Handlungsabwickelung Craddock in ihnen Stimmungsmomente gibt, die den Verlauf des Geſchehens unterbrechen. Dadurch ergibt ſich ein neuer Gegenſatz zu Harte, deſſen Geſchichten in ihrer drängenden Handlungsfolge ſelten und dann nur kurz durch Schilderung der Natur unterbrochen werden. Craddock nähert ſich in dieſer Hinſicht mehr Irving's beſchaulich-gemächlicher Erzählungskunſt, die ſich gern mit Schilderungen ſchöner Natur ſchmückt.

Andererſeits hat die Qualität dieſer ausgedehnten Naturſchilderung, die beſonders farbige Tinten und Lichteffekte gibt, eine bedeutſame Einwirkung auf den Stil. Die Sätze, die gern durch „and" in zwei koordinierte Teile zerfallen und ſehr häufig mit Relativ- und anderen Nebenſätzen, Appoſitionen — darunter vielen Partizipien — gebildet ſind, fließen als lange Perioden dahin. Infolge der Schilderung der farbigen Objekte iſt die Sprache reich an Adjektiven, von denen oft

[1] In the Tennessee Mountains, S. 190.
[2] ibid., S. 191.
[3] ibid., S. 193.
[4] ibid., S. 194.
[5] ſiehe oben S. 120 f.
[6] In the Tennessee Mountains, S. 97.

zwei, ja sogar drei zu einem Substantivum gehören. Dabei ist zu bemerken, daß Craddock die Beschreibungen gern in parallel geordneten, z. B. mit „that" eingeleiteten Sätzen gibt. Das Vorherrschen des Adjektivums, des deskriptiven Elementes, verleiht Craddock's Stil eine gewisse Ruhe, die im Gegensatz zu dem knappen Stile Harte's steht, der häufig unruhiger, lebendiger, kraftvoller wirkt, weil das Handlung, Bewegung ausdrückende Verbum das Hauptelement seiner Zusammensetzung bildet.

ZUSAMMENFASSUNG

Einer zusammenfassenden Schlußbetrachtung erscheinen als Ergebnis der vorliegenden Arbeit vier Punkte besonderer Hervorhebung wert:

Zunächst, was die Theorie der Short-story im allgemeinen anbetrifft, ist auf die konstruktive Wesensgleichheit der Novelle und der Short-story hinzuweisen. Daraus ergibt sich zweitens die Trennung in „ältere" und „moderne" Short-story. Die letztere legt den Nachdruck auf das Ende, das Resultat; beide sind aber qualitativ gleich.

Bei der Betrachtung von Craddock's Short-stories im besonderen macht sich einmal ein technischer, formeller Unterschied von Poe und Harte bemerkbar: Der Schwerpunkt ist noch entschiedener auf das Ende verlegt. Das Vorhergehende hat allein keinen Wert für das Ziel der Short-story. In höherem Maße noch als bei Poe und Harte hat es seine Bedeutung nur als Mittel zur Erreichung des Zieles.

Schließlich ergibt sich eine stoffliche Bereicherung durch die ausgedehnte Schilderung der Natur. Diese hauptsächlich erhöht neben der idealen, dabei aber wahren Auffassung des geschilderten Lebens die realistische Darstellung Craddock's zur poetischen. Craddock gibt nicht die bloße Wirklichkeit, sondern das, was der Dichter geben soll: poetisch dargestellte Wirklichkeit; sie gibt, wie J. Grimm sagt, Poesie, d. i. das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache.

LITERATUR.

A. TEXTE

J. M. Barrie, A Window in Thrums. The Mershon Company, New York, ohne Jahr.

G. W. Cable, Old Creole Days, Stories of Creole Life. Hodder and Stoughton, London 1902.

J. F. Cooper, The Deerslayer. Mohawk Edition, G. P. Putnam's Sons, New York, ohne Jahr.

CH. E. Craddock, Taking the Blue Ribbon at the County Fair; in: The Mystery of Witch-Face Mountain and Other Stories. Houghton, Mifflin, and Co., Boston and New York 1896.

In the Tennessee Mountains. Houghton, Mifflin, and Co., Boston and New York 1884.

Where the Battle was Fought. Houghthon, Mifflin, and Company, Boston and New York 1884.

In the Clouds. Houghton, Mifflin, and Co., Boston and New York 1886.

CH. Dickens, Oliver Twist. G. W. Carleton, New York 1874.

Old Curiosity Shop. G. W. Carleton, New York 1874.

Hard Times. G. W. Carleton, New York 1874.

J. P. Eckermann, Geſpräche mit Goethe, ed. G. Moldenhauer. Ph. Reclam, Leipzig.

G. Eliot, Scenes of Clerical Life. Tauchnitz-Edition, Leipzig.

Adam Bede; in: The World's Classics. H. Frowde, London 1906.

Romola. Tauchnitz-Edition, Leipzig.

Middlemarch. K. Grädener, Hamburg 1880.

Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachſen. Hermann Böhlau, Weimar 1887 ff.

Goethes Briefe an Frau Charlotte von Stein, Auswahl in 5 Bänden, ed. H. Kellner. Ph. Reclam, Leipzig.

Bret Harte, Prose and Poetry. Tauchnitz-Edition, Leipzig.

N. Hawthorne, Twice-Told-Tales. W. Scott, London, ohne Jahr.

Mosses from an Old Manse. W. Scott, London, ohne Jahr.

The Scarlet Letter. Tauchnitz-Edition, Leipzig.

Herrig, The American Classical Authors. Westermann, Braunſchweig 1854.
E. T. A. Hoffmann, Der goldne Topf. Ph. Reclam, Leipzig.
Der Sandmann. Ph. Reclam, Leipzig.
W. Irving, The Sketch Book. Tauchnitz-Edition, Leipzig.
G. Keller, Züricher Novellen. Gotha, Stuttgart 1905.
H. v. Kleiſt's ſämtliche Werke, ed. Siegen. Max Hesse's Verlag, Leipzig, ohne Jahr.
Novalis, Ausgewählte Werke, ed. W. Bölſche. Max Hesse's Verlag, Leipzig, ohne Jahr.
Edgar Allan Poe, Works. 8 vols. J. B. Lippinscott, Philadelphia 1906.
Choice Works. Chatto & Windus, London 1902.
C. Stedman and Ellen M. Hutchinson, A Library of American Literature from the Earliest Settlements to the Present Time, 11 vols. New York 1888—90.
TH. Storm, Der Schimmelreiter. Gebr. Paetel, Berlin 1904.
L. Tiecks Schriften: Phantaſus. G. Reimer, Berlin 1828.
W. Whitman, Leaves of Grass. David Mckay, Philadelphia 1900.

B. KRITISCHE SCHRIFTEN

Atlantic Monthly, Nummern 41 (1878, I), 42 (1878, II), 45 (1880, I), 46 (1880, II), 47 (1881, I), 51 (1883, I), 52 (1883, II), 53 (1884, I), 75 (1895, I), 79 (1897, I), 80 (1897, II), 89 (1902, I), 90 (1902, II).
W. M. Baskervill, Southern Writers. M. E. Church, Nashville, Tennessee 1907.
H. Beers, A Short History of American Literature. London 1906.
L. B. Beetz, Edgar Poe in Deutſchland; in: Die Zeit, Heft XXXV, Wien 1903.
K. Bleibtreu, Geſchichte der Weltliteratur, IV. Leipzig, W. Friedrich.
U. Brachvogel, Bret Harte; in: Deutſche Bücherei, Heft 14. Schottlænder, Breslau.
F. Brunetière, Le Roman Naturaliste. Paris. Hachette 1894.
H. S. Canby, The Short Story in English. H. Holt and Co., NewYork 1909.
Wilbur L. Croß, The Development of the English Novel. Macmillan and Co., New York 1909.
E. Daenell, Geſchichte der Vereinigten Staaten von Amerika; in: Aus Natur und Geiſteswelt, Nr. 147. B. G. Teubner, Leipzig 1907.
Dibelius, Engliſche Romankunſt, die Technik des engliſchen Romans im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts, 2 Bde. Mayer und Müller, Berlin 1910.
E. Elſter, Prinzipien der Literaturwiſſenſchaft, Bd. I. Niemeyer, Halle 1897.
Engel, Geſchichte der Engliſchen Literatur, mit einem Anhang: Die nordamerikaniſche Literatur, 4. Aufl. (in neuer Bearbeitung). Baedecker, Leipzig 1897.

H. James, Hawthorne; in: English Men of Letters. London 1902.

Knortz, Geſchichte der nordamerikaniſchen Literatur, 2 Bde. Berlin 1891.

J. R. Lowell, A Fable for Critics. Houghton, Mifflin, and Co., Boston, New York, and Chicago, Riverside Literature Series.

B. Matthews, The Philosophy of the Short-story. Longmans, Green, and Co., New York 1901.

H. Mielke, Der Deutſche Roman des 19 Jahrhunderts, 3. Aufl. C. A. Schwetſchke und Sohn, Braunſchweig 1898.

J. Phelan, History of Tennessee, Houghton, Mifflin, and Co., Boston and New York 1888.

Fr. Ratzel, Die Vereinigten Staaten von Nordamerika. München 1878.
Über Naturſchilderung. München und Berlin 1904.

Th. Rooſevelt, The Winning of the West, 4 vols. G. P. Putnam's Sons, New York 1889.

J. Ruskin, Lectures on Art. G. Allen and Sons, London 1910.

A. E. Schönbach, Geſammelte Aufſätze zur neueren Literatur. Graz 1900.

C. A. Smith, The American Short Story; in: Internationale Wochenſchrift für Wiſſenſchaft, Kunſt und Technik, 17. XII. 1910.

Fr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Staakmann, Leipzig 1883.

Th. Stanton, A Manual of American Literature. Tauchnitz-Edition, Leipzig.

C. Stedman, Poets of America. Boston 1885.

L. Stephen, G. Eliot; in: English Men of Letters. London 1904.

Fr. Viſcher, Äſthetik III. Mäcken, Stuttgart 1857.

W. Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stiliſtik, 3. Auflage. Halle 1906.

O. Fr. Walzel, Analytiſche und ſynthetiſche Literaturforſchung; in Germaniſch-Romaniſche Monatsſchrift, II. Jahrgang 1910, Heft 5, S. 257—274, Heft 6, S. 321—341.

O. L. B. Wolff, Allgemeine Geſchichte des Romans von deſſen Urſprung bis zur neueſten Zeit. Jena 1841.

Woodberry, E. A. Poe; in: American Men of Letters. Houghton, Mifflin, and Co., Boston and New York 1885.

R. Wülker, Geſchichte der Engliſchen Literatur, 2. Aufl. Leipzig und Wien 1906.

LEBENSLAUF

Geboren wurde ich, Alfred Reichert, evangelisch-lutherischer Confession, am 16. Dezember 1885 in Crimmitschau in Sachsen als Sohn des Ratssekretärs Rudolf Reichert. Von Ostern 1892 bis Ostern 1896 besuchte ich die mittlere Bürgerschule, von Ostern bis Weihnachten 1896 die Realschule meiner Heimatstadt. Mit dem Beginn des neuen Jahres 1897 trat ich in die Thomasschule in Leipzig ein, die ich 1905 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Mein erstes Semester verbrachte ich in Grenoble, wo ich Vorlesungen und Übungen der Herren Besson, Colardeau, Coudrillier, de Crozals, Dumesnil, Morillot, Rosset besuchte und an dem folgenden Ferienkursus teilnahm. Ich setzte das Studium der neueren Sprachen an der Universität Leipzig fort, hörte Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten v. Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Brandenburg, Cohen, Davies, Deutschbein, Förster, Heinze, Hirt, Holz, Jungmann, Köster, Lamprecht, Salomon, Settegast, Sievers, Volkelt, Weigand, Witkowski, Wülker, Wundt und nahm teil an den Übungen der Herren Barth, Birch-Hirschfeld, Cohen, Dantzler, Davies, Deutschbein, Förster, Hartmann, Holz, Kötzschke, Merker, Volkelt, Wülker.

Dem verstorbenen Herrn Geheimrat Professor Dr. Wülker bin ich zu Danke verpflichtet für den Hinweis auf das in der vorliegenden Arbeit behandelte Stoffgebiet, den Herren Professor Dr. Deutschbein und Professor Dr. Förster für das Wohlwollen, das sie der Vollenduug der Arbeit entgegengebracht haben.